Para um teatro pobre

Jerzy Grotowski

Organização **Eugenio Barba**

Prefácio **Peter Brook**

Teatro
caleidoscópio

Dulcina
EDITORA

O teatro só tem significado se ele nos permitir transcender nossa visão estereotipada, nossos sentimentos convencionais e costumes, os nossos padrões de julgamento – não pela simples razão de fazê-lo, mas para que possamos experimentar o que é verdadeiro e, tendo já abandonado todas as fugas diárias e pretensões, num estado de completo desamparo, nos desvelar, nos entregar e nos descobrir. Desse modo, por meio do choque, pelo tremor que causa deixarmos as nossas máscaras diárias e nossos maneirismos, somos capazes, sem esconder nada, de nos confiar a algo que não podemos nomear, mas onde vivem Eros e Caritas.

Jerzy Grotowski

ISBN 978-85-60783-10-6
9 788560 783106

TEATRO CALEIDOSCÓPIO & EDITORA DULCINA

Outros títulos

A Canoa de papel
Eugenio Barba

Teatro: solidão, ofício, revolta
Eugenio Barba

Pedras d'água:
bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret
Julia Varley

***Avec* Grotowski**
Peter Brook

Teatro e Culturas Populares:
diálogos para a formação do ator
Joana Abreu

Dramas, comédias e absurdos do amor
em seis peças teatrais
Maurício Witczak

A ideia de um teatro destituído de efeitos e construído sobre a relação viva entre atores e espectadores constituiu, por longo período, o pensamento e a prática artística de um homem incomum: o encenador polonês Jerzy Grotowski, criador do chamado "teatro pobre".

Os textos que fazem parte desta obra foram organizados pelo teatrólogo italiano Eugenio Barba (diretor do Odin Teatret), que de 1959 a 1962 uniu-se a Grotowski, em Opole, Polônia, para acompanhar o desenvolvimento de seu método de trabalho e assistir à preparação de suas produções.

Para um teatro pobre difundiu mundialmente as ideias desse artista e pensador revolucionário que viu seu pequeno Teatro das 13 Filas (Teatr 13 Rzedów) se transformar numa das mais respeitadas instituições de teatro, o Teatro Laboratório (Teaterlaboratorium).

Grotowski inventou seu próprio caminho, propondo ao ator uma atuação baseada em leis inegociáveis: a concentração, a autoexposição e o entregar-se completamente. Ao redimensionar o papel do ator, levantou questões que permeiam até hoje as discussões sobre o teatro e sobre o seu lugar no curso das transformações contemporâneas.

O Teatro Caleidoscópio e a Editora Dulcina reeditam esta obra apostando no fundamento que melhor define a pesquisa de Grotowski: o teatro como arte do encontro, como transcendência da solidão.

Para um teatro pobre

JERZY GROTOWSKI

FAMÍLIA ANDA JUNTO

Carol
Jhon
Dante
Lívia

castroteatro@gmail.com

PALMAS-TO

ALGUM TEMPO ENTRE 2011 - 2012

JERZY GROTOWSKI

Para um teatro pobre

Prefácio **PETER BROOK**

Organização **EUGENIO BARBA**

Tradução **IVAN CHAGAS**

2ª edição

Teatro caleidoscópio

Dulcina
EDITORA

Copyright © Jerzy Grotowski e Odin Teatrets Forlag, 1968
Copyright © The Grotowski Institute, Wroclaw

Para um teatro pobre

Coordenação editorial
André Amaro e **Augusto Brandão**
Revisão
Fernando Marques
Projeto gráfico
André Amaro
Foto da capa
Teatro Laboratório / Instituto Grotowski
Foto da orelha
Piergiorgio Castellani

Agradecimentos a Eugenio Barba, Monika Bilge e The Grotowski Institute

---

Grotowski, Jerzy.
Para um teatro pobre / Jerzy Grotowski; tradução de Ivan Chagas – 2a. edição – Brasília : Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
208 p.

Título original: *Towards a poor theatre*
ISBN 978-85-60783-10-6

1. Teatro, teoria. 2. Teatro, história. I. Título.

CDU 792

Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa para o Brasil adquiridos pelo
© TEATRO CALEIDOSCÓPIO, 2011

TEATRO CALEIDOSCÓPIO
CLSW 102 – bloco C – salas 1 a 3 – Sudoeste – Brasília – Brasil
+ 55.61.3344 0444
contato@teatrocaleidoscopio.com.br
www.teatrocaleidoscopio.com.br

ÍNDICE

7 **Informações**

9 **Prefácio**, por Peter Brook

12 **Para um teatro pobre**
Jerzy Grotowski

21 **O novo testamento do teatro**
Entrevista de Eugenio Barba com Jerzy Grotowski

43 **Teatro é encontro**
Entrevista de Naim Kattan com Jerzy Grotowski

47 ***Akropolis*: tratamento do texto**
Ludwik Flaszen

63 ***Dr. Fausto*: montagem do texto**
Eugenio Barba

72 ***O Príncipe constante***
Ludwik Flaszen

83 **Ele não era inteiramente ele mesmo**
Jerzy Grotowski

91 **Exploração metódica**
Jerzy Grotowski

96 **Treinamento do ator (1959-1962)**
Anotações de Eugenio Barba

131 **Treinamento do ator (1966)**
Anotações de Franz Marijnen

161 **A técnica do ator**
Entevista de Denis Bablet com Jerzy Grotowski

176 **O discurso de Skara**
Jerzy Grotowski

190 **Um encontro americano**
Entrevista de Richard Schechner e Theodore Hoffman com Jerzy Grotowski

200 **Declaração de princípios**
Jerzy Grotowski

INFORMAÇÕES

Jerzy Grotowski criou o Teatro Laboratório em 1959 em Opole, uma cidade de sessenta mil habitantes no sudoeste da Polônia, contando com um colaborador muito próximo, o conhecido crítico teatral e escritor Ludwik Flaszen. Em janeiro de 1965, o Teatro Laboratório transferiu-se para a cidade universitária de Wroclaw que, com seus quinhentos mil habitantes na época, era também a capital cultural da Polônia Ocidental. Foi lá que ele adquiriu status de Instituto de Pesquisa Teatral.

As atividades do Laboratório têm sido continuamente subsidiadas pelo Estado através dos municípios de Opole e Wroclaw.

O próprio nome revela a natureza do empreendimento. Não se trata de um teatro no sentido usual da palavra, mas sim de um instituto dedicado a investigar o universo da arte teatral e, em particular, da arte do ator. As produções do Teatro Laboratório funcionam como um mostruário de trabalho, no qual o resultado das experimentações sobre a arte do ator pode ser praticado. No meio teatral, essa prática tornou-se conhecida como o método de Grotowski. Além do sistemático trabalho de pesquisa e das apresentações para plateias, o Teatro Laboratório também investe na formação de atores, diretores e profissionais de outras áreas ligadas ao teatro.

O Teatro Laboratório tem o seu próprio grupo permanente de artistas cujos membros são também os instrutores, e os alunos, muitos deles estrangeiros, são aceitos por um curto período. Mantém ainda um contato muito próximo com especialistas de outras disciplinas como psicologia, foniatria, antropologia cultural etc.

O Teatro Laboratório é coerente na sua montagem de repertório. A escolha das peças é baseada na dramaturgia polonesa e nos clássicos internacionais que abordam o mito na consciência coletiva. As peças *Caim*, de Byron, *Shakuntala*, de Kalidasa, *Antepassados de Eva*, de Mickiewicz, *Kordian*, de Slowacki, *Akropolls*, de Wyspianski, *Dr. Fausto*, de Marlowe, *Hamlet*, de Shakespeare e *O Príncipe constante*, de Calderón, na versão polonesa de Slowacki, são produções que atestam as etapas progressivas da pesquisa artística e do metódo de Grotowski. No momento, o Laboratório está trabalhando num espetáculo baseado em temas do Evangelho. O Teatro Laboratório também faz turnês internacionais e, frequentemente, Jerzy Grotowski visita várias companhias teatrais em diferentes países, ministrando cursos teóricos e práticos sobre seu método.

O ator Ryszard Cieślak é também o colaborador mais próximo de Grotowski em suas pesquisas. Ele, em seu papel como o Príncipe Constante, é, na opinião de um crítico da revista semanal francesa *L'Express*, a imagem viva do método.

PREFÁCIO

Grotowski é único.

Por quê?

Porque, até onde sei, ninguém mais no mundo, desde Stanislavski, tem investigado a natureza do trabalho do ator, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência dos seus processos mentais, físicos e emocionais tão profunda e completamente quanto Grotowski.

Ele chama o seu teatro de laboratório. E é isso mesmo. Trata-se de um centro de pesquisa. É, possivelmente, o único teatro de vanguarda onde pobreza não é inconveniência, onde a limitação de dinheiro não é justificativa para meios inadequados que, automaticamente, comprometem os experimentos. No teatro de Grotowski, como em todos os laboratórios verdadeiros, os experimentos são cientificamente válidos porque são observadas condições essenciais. Em seu teatro, há uma concentração absoluta por parte de um pequeno grupo, sem nenhuma limitação de tempo. Portanto, se você estiver interessado nas investigações dele, terá de ir à Polônia.

Ou fazer o que fizemos. Trazer Grotowski até aqui.

Ele trabalhou com nosso grupo durante duas semanas. Não descreverei o trabalho. E por que não? Em primeiro lugar, porque a liberdade desse tipo de trabalho está na confiança, e a confiança depende de que seus segredos não sejam revelados. Em segundo lugar, por tratar-se de um trabalho essencialmente não verbal. Verbalizar é complicar e até destruir exercícios que são claros e simples quando indicados por um gesto e executados pela mente e pelo corpo, como uma coisa só.

Qual o resultado desse trabalho?

Ele provocou uma série de choques em cada ator.

O choque de confrontar-se com desafios simples e irrefutáveis .

O choque de ter de encarar suas próprias evasões, truques e clichês.

O choque de dar-se conta de seus vastos recursos desperdiçados.

O choque de ser forçado a perguntar-se por que, afinal, ele é um ator.

O choque de ser forçado a reconhecer a existência de tais perguntas e que – apesar de uma longa tradição inglesa de evitar seriedade no ambiente teatral – chegará o tempo em que elas deverão ser encaradas. E descobrir que ele quer encará-las.

O choque de ver que em algum lugar do mundo atuar é uma arte de dedicação absoluta, monástica e total. A conhecida frase de Artaud "cruel para mim mesmo" é, genuinamente, um estilo de vida completo, em algum lugar, pelo menos para uma dúzia de pessoas.

Com uma ressalva. Dedicar-se ao trabalho de ator não faz com que a atuação seja um fim em si mesma. Pelo contrário. Para Grotowski o atuar é um veículo. Como posso explicar isso? O teatro não é uma fuga, um refúgio. Um estilo de vida é um caminho para a vida. Isso soa como um slogan religioso? Deveria, já que tudo leva a crer que seja. Nem mais, nem menos. Resultados? Duvidosos. Nossos atores são melhores? Eles são pessoas melhores? Não nesse sentido, até onde posso ver, e até agora ninguém fez essa reivindicação. (E, claro, nem todos eles se sentiram extasiados com a experiência. Alguns ficaram entediados.)

Mas, como disse Arden:

Para haver maçã uma semente brotará
Em viva e longa alegria
Fará crescer uma árvore florescente e com fruto,
Para sempre, eternamente.

O trabalho de Grotowski tem paralelos e pontos de contato com o nosso. Neles, na compaixão e no respeito, a gente se encontra.

Mas a vida do nosso teatro é, em tudo, diferente da vida do teatro dele. Ele dirige um laboratório. De vez em quando, ele precisa de uma pequena plateia. A sua tradição é católica – ou anticatólica; neste caso os dois extremos se cruzam. Ele está criando uma forma de culto. Nós trabalhamos em outro país, com outra língua e outra tradição. O nosso objetivo não é uma nova missa, mas uma nova relação elisabetana – misturando o privado com o público, o íntimo com o popular, o secreto com o aberto, o vulgar com o mágico. Para isso precisamos de multidão tanto no palco quanto na plateia – e, compondo a multidão do palco, indivíduos oferecendo suas verdades mais íntimas aos indivíduos da plateia, compartilhando com eles uma experiência coletiva.

Já avançamos bastante desenvolvendo um modelo global, que é a ideia de grupo, de conjunto.

Porém, nosso trabalho é sempre muito apressado, agitado demais para o desenvolvimento dos indivíduos que compõem o grupo.

Em teoria, sabemos que cada ator deve questionar sua arte diariamente – assim como os pianistas, os bailarinos, os pintores – e que, se não o fizer, com certeza começará a se repetir, a desenvolver clichês e, mais cedo ou mais tarde, a entrar em decadência. Reconhecemos isso, mas ainda é tão pouco o que se pode fazer que estamos continuamente atrás de sangue novo, da vitalidade própria da juventude – exceção, evidentemente, para os casos mais talentosos, que aproveitam as melhores chances e assimilam durante todo o tempo disponível.

O Estúdio Stratford foi um reconhecimento desse problema, mas estava sempre correndo contra a tensão de um repertório, de uma companhia sobrecarregada ou do simples cansaço.

O trabalho de Grotowski veio-nos lembrar que o que ele realiza, quase milagrosamente, com um punhado de atores é demandado, para os mesmos resultados, de cada ator de nossas duas grandes companhias, nos dois teatros separados um do outro por cem quilômetros.

A intensidade, honestidade e precisão do seu trabalho deixam apenas uma marca: o desafio. Não apenas durante quinze dias ou uma vez na vida, mas diariamente.

PETER BROOK

PARA UM TEATRO POBRE

Este artigo de Jerzy Grotowski foi publicado em: Odra *(Wroclaw, 9/1965)*; Kungs Dramatiska Teaterns Program *(Estocolmo, 1965)*; Scena *(Novi Sad, 5/1965)*; Cahiers Renaud-Barrault *(Paris, 55/1966)*; Tulane Drama Review *(Nova Orleans, T35, 1967). Tradução: T.K. Wiewiorowski.*

Fico um pouco impaciente quando perguntam: "Qual a origem do seu teatro experimental?" Parecem supor que espetáculos "experimentais" são tangenciais (brincadeiras com alguma técnica "nova" a cada experimentação) e tributários. E que o resultado tenha de ser uma contribuição para o teatro moderno - cenografia com esculturas modernosas, ideias eletrônicas, música contemporânea e atores independentes usando técnicas de *clown* ou estereótipos de cabaré. Conheço a cena pois já fiz parte dela. As nossas produções no Teatro Laboratório seguem numa outra direção. Em primeiro lugar, tentamos nos libertar do ecletismo, não pensar o teatro como uma combinação de disciplinas. Estamos procurando definir o que distingue o teatro, o que separa as atividades teatrais das outras categorias de show ao vivo e espetáculo. Além do mais, as nossas produções resultam de investigações detalhadas sobre a relação entre plateia e ator. Isto é, *consideramos a técnica pessoal e cênica do ator como o cerne da arte teatral.*

É difícil identificar a fonte exata dessa abordagem, mas posso falar sobre sua tradição. Minha referência foi Stanislavski. Suas persistentes pesquisas, a revisão sistemática dos métodos de observação e seu relacionamento dialético com o próprio trabalho anterior o transformaram no meu ideal pessoal. Stanislavski formulou as perguntas metodológicas chaves. As nossas soluções, porém, diferem muito das dele e, às vezes, chegamos a conclusões opostas.

Estudei todos os principais métodos de treinamento de atores da Europa e países vizinhos. Os mais importantes e que me interessam são: os exercícios de ritmo de Dullin, as investigações de Delsarte sobre as reações de extensão e contração do gesto, as "ações físicas" de Stanislavski, o treinamento biomecânico de Meyerhold e a síntese dos trabalhos dos dois últimos, elaborada por Vakhtanghov. Em particular, me interessam também as técnicas de treinamento do teatro oriental, especificamente a Ópera de Pequim, o Kathakali indiano e o Nô japonês. Eu poderia citar outros sistemas teatrais, mas o método que estamos desenvolvendo não é uma combinação de técnicas emprestadas dessas fontes, embora adaptemos, às vezes, alguns de seus elementos. Não queremos ensinar um kit de habilidades ao ator ou oferecer-lhe uma "caixa de truques". O nosso método não é dedutivo a partir de um conjunto de habilidades. Nele, tudo se concentra no "amadurecimento" do ator que se expressa através de uma tensão levada ao extremo, de um completo desnudar-se, da exposição da própria intimidade – e tudo isso sem nenhum traço de egoísmo ou deslumbramento. O ator se entrega como se fosse um presente. Isso é a técnica do "transe", a integração total da mente do ator com seus atributos corporais. Essa integração emerge das camadas mais íntimas do ser e do instinto, brotando como uma espécie de "transfiguração".

No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabando, assim, com o lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior. O impulso e a ação acontecem simultaneamente: o corpo desaparece, arde, e o espectador assiste apenas a uma série de impulsos visíveis. Nossa formação torna-se então uma *via negativa* – não um agrupamento de habilidades, mas uma erradicação de bloqueios.

Anos de trabalho e de exercícios especialmente preparados para, através de treinamento físico, plástico e vocal, guiar o ator para o tipo de concentração adequada, às vezes permitem a descoberta de um caminho por onde começar. E, a partir daí, cultivar cuidadosamente o que foi despertado. O processo por si só, embora até certo ponto baseado na concentração, na autoexposição e no entregar-se completamente ao ofício, não é voluntário. A prontidão passiva é o estado de espírito desejável para realizar um papel ativo, um estado de espírito no qual, ao invés de "não querer fazer isso", o ator "resigna-se a não fazer isso".

A maioria dos atores no Teatro Laboratório está apenas começando a trabalhar para possibilitar que esse processo se torne visível. No trabalho do dia a dia eles não se concentram numa técnica espiritual, mas na composição do papel, na construção da forma, ou na elaboração de signos – ou seja, na artificialidade. E não existe contradição entre técnica interior e artificialidade (a articulação de um papel por meio de signos). Acreditamos que um processo pessoal que não seja apoiado e expresso por uma articulação formal, por uma disciplina que estruture o papel, não acontece de fato e redunda em algo disforme.

Descobrimos que a composição artificial, além de não limitar o espiritual, na verdade nos leva a ele. (A tensão tropística entre o processo interior e a forma fortalece ambos. A forma é como uma isca, à qual o processo espiritual responde espontaneamente e contra a qual ele se debate.) As formas do comportamento "natural" comum obscurecem a verdade. Compomos um papel como um sistema de signos para demonstrar aquilo que está atrás da máscara da visão comum: a dialética do comportamento humano. Nos momentos de choque psíquico, de terror, de perigo mortal ou alegria extrema, um homem não se comporta "naturalmente". Em um estado espiritual elevado um homem usa signos ritmicamente articulados, começa a dançar e a cantar. Para nós, o *signo*, e não o gesto comum, é a unidade elementar da expressão.

Quanto à técnica formal, não trabalhamos com *acumulação* de signos, nem com a soma deles, como nas repetições formais do teatro oriental. Ao invés, subtraímos, buscamos a *essência* dos signos eliminando aqueles elementos do comportamento "natural" que obscurecem o impulso puro. Outra técnica que ilumina a estrutura oculta de signos é a da *contradição* (entre o gesto e a voz, a voz e a palavra, a palavra e o pensamento, a vontade e a ação etc.) – também aqui, seguimos pela *via negativa*.

É difícil dizer precisamente quais elementos nas nossas produções resultam de um programa formulado conscientemente e quais derivam da estrutura da nossa imaginação. Perguntam-me frequentemente se certos efeitos "medievais" indicam uma volta intencional a "raízes rituais". Não existe resposta. No estágio atual da nossa consciência artística, o problema mítico das "raízes" da situação humana elementar tem um significado definido. No entanto, isso não é produto de uma "filosofia da arte" e sim da descoberta prática e do uso das regras do teatro. Ou seja, a priori, as produções não surgem de postulados estéticos; pelo contrário, como dizia Sartre: "Cada técnica conduz a sua metafísica".

Por vários anos, vacilei entre impulsos nascidos da prática e a aplicação de princípios teóricos, sem perceber a contradição. Meu amigo e colega Ludwik Flaszen foi o primeiro a perceber essa confusão no meu trabalho: o material e as técnicas, surgidos espontaneamente durante a preparação da montagem e da verdadeira natureza do trabalho, eram reveladores e promissores; mas, na verdade, o que eu considerava resultado de suposições teóricas eram mais funções da minha personalidade do que do meu intelecto. Percebi que a montagem levou à consciência ao invés de ser o produto da consciência. Desde 1960, tenho dado ênfase à metodologia. Através de experimentações práticas procurei responder às perguntas que me fiz no início: O que é o teatro? O que é único no teatro? O que o teatro pode fazer que o cinema e a televisão não podem? Dois conceitos concretos cristalizaram-se: o teatro pobre e a representação como um ato de transgressão.

Eliminando gradualmente tudo que se mostrava supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurinos especiais e sem cenografia, sem uma área separada para representação (palco), sem iluminação, sem efeitos de som etc. Mas ele não pode existir sem a relação da percepção direta, da comunhão ao vivo entre espectador e ator. Claro que essa é uma verdade teórica antiga, mas na prática, quando rigorosamente testada, elimina a maioria das nossas ideias habituais sobre o teatro. Ela desafia a noção do teatro como uma síntese de diferentes disciplinas criativas - literatura, escultura, pintura, arquitetura, iluminação e atuação (sob a direção de um encenador). Esse "teatro sintético" é o teatro contemporâneo, que prontamente chamamos "Teatro Rico" - rico em imperfeições.

O Teatro Rico depende da cleptomania artística, assimilando de outras disciplinas, construindo espetáculos híbridos, agrupamentos sem espinha dorsal ou integridade mas, mesmo assim, apresentados como obras de arte orgânicas. Multiplicando os elementos assimilados, o Teatro Rico tenta escapar dos impasses impostos pelo cinema e pela televisão. Já que o cinema e a televisão distinguem-se na área das funções mecânicas (montagem, deslocamento instantâneo de ambientações etc.), o Teatro Rico a eles se contrapõe com seu apelo - abertamente compensatório - de "teatro total". A integração de mecanismos emprestados como as telas de projeção transforma o palco num espaço tecnicamente sofisticado, permitindo grande mobilidade e dinamismo. E se o palco ou o auditório fossem móveis, haveria possibilidade de constantes modificações de perspectiva. Tudo isso é falso.

Independentemente do quanto o teatro se expanda e explore seus recursos mecânicos, tecnologicamente permanecerá sempre inferior ao cinema e à televisão. Portanto, proponho a pobreza no teatro. Ainda que nos conformemos com a planta de palco e auditório, para cada montagem é projetado um novo espaço para os atores e espectadores. Isso permite uma variação infinita de arranjos espaciais entre ator e plateia. Os atores podem representar entre os espectadores, interagindo diretamente com a plateia e permitindo a ela um papel passivo no drama como, por exemplo, nas nossas produções de *Caim*, de Byron e *Shakuntala*, de Kalidasa. Os atores podem também construir estruturas entre os espectadores, incluindo-os na arquitetura da ação e submetendo-os à sensação de pressão, congestão e limitação do espaço, como em *Akropolis*, de Wyspianski. Podem talvez atuar entre os espectadores e ignorá-los, olhando através deles. Os espectadores podem ficar separados dos atores, por exemplo, por uma cerca alta, acima da qual apareçam apenas suas cabeças, como fizemos em *O Príncipe constante*, de Calderón; através dessa perspectiva radicalmente inclinada, eles desdenham dos atores como se olhassem animais em uma arena, ou como estudantes de medicina assistindo uma operação (essa visão de cima para baixo também dá à ação um sentido de transgressão moral). Ou a sala inteira é usada como um lugar concreto: a "última ceia" de Fausto, num refeitório do mosteiro, quando ele entretém os espectadores, que são convidados para uma festa barroca e servidos em mesas enormes, oferecendo episódios da sua vida. A eliminação da dicotomia entre palco e auditório não é importante – isso simplesmente cria uma situação de laboratório, um espaço apropriado para investigação. A preocupação essencial é encontrar a perfeita relação entre ator e espectador para cada tipo de representação e condensar essa decisão no arranjo espacial.

Abrimos mão dos efeitos de luz, e isso revelou muitas possibilidades para o ator trabalhar com recursos como focos estáticos e o uso deliberado de sombras e pontos iluminados etc. É particularmente significativo que, uma vez que o espectador esteja colocado em uma área iluminada ou que, em outras palavras, se torne visível, ele comece também a desempenhar um papel na representação. Também ficou evidente que, como figuras nos quadros de El Greco, os atores podem "iluminar" com sua técnica pessoal, tornar-se uma "fonte de luz".

Abandonamos a maquiagem, os narizes e barrigas falsas – tudo que o ator vestia nos camarins antes das apresentações. Achamos totalmente teatral o ator se transformar de um tipo para outro, de personagem para personagem, de silhueta para silhueta – enquanto a plateia assiste – de uma maneira *pobre* e usando apenas o próprio corpo e o talento. A composição da expressão facial fixa, usando os próprios músculos do ator e seus impulsos interiores, provoca o efeito de uma surpreendente transubstanciação teatral, enquanto a máscara ou a maquiagem artística são apenas truques.

Também um figurino sem valor autônomo, existindo apenas em função de um determinado personagem e suas atividades, pode se transformar diante do público, contrastando com as funções do ator etc. A eliminação de elementos plásticos que têm vida própria, isto é, que representam algo independente das atividades do ator, o levou a criar os objetos mais elementares e óbvios. Com o uso controlado do gesto o ator transforma o chão em mar, mesa em confessionário, e dá vida a um pedaço de ferro etc. A eliminação da música (ao vivo ou gravada) não produzida pelos atores permite que a própria representação se transforme em música através da orquestração das vozes e dos ruídos produzidos pelos adereços. Sabemos que o texto em si não é teatro, e que se torna teatro apenas pelo uso que os intérpretes fazem dele – isto é, graças às entoações, à associação de sons, à musicalidade da língua.

A aceitação da pobreza no teatro, despojado de tudo que não é essencial a ele, nos revelou não apenas sua espinha dorsal, mas também as profundas riquezas que estão na verdadeira natureza desta forma de arte.

Por que nos preocupamos com a arte? Para cruzar as nossas fronteiras, ultrapassar nossas limitações, preencher nossos vazios – nos preencher. Isso não é uma condição, mas um processo através do qual o que é embaçado em nós aos poucos fica transparente. Nesse embate com a verdade de cada um, no esforço para se desfazer da máscara da vida, o teatro, com poderosa percepção, sempre me pareceu um lugar de provocação.

É capaz de desafiar a si mesmo e à plateia violando os estereótipos da visão, do sentimento e do julgamento – da forma mais dissonante porque ele se reflete na respiração, no corpo e nos impulsos interiores do organismo humano. Esse desafio aos tabus, essa transgressão, causa o choque que arranca a máscara, permitindo que nos entreguemos despidos a algo que é extremamente difícil de definir, mas que contém Eros e Caritas.

Trabalhando como diretor, tenho sido tentado a usar situações arcaicas santificadas pela tradição, situações que são tabus nos domínios da religião e da tradição. Senti necessidade de confrontar-me com esses valores.

Eles fascinavam-me, enchiam-me de uma inquietação interior, e ao mesmo tempo eu obedecia à tentação de blasfemar: eu queria atacá-los, superá-los, ou melhor, confrontá-los com a minha própria experiência que é determinada pela experiência coletiva do nosso tempo. Esse aspecto das nossas produções tem sido diferentemente chamado "choque com as raízes", "a dialética do escárnio e da apoteose", ou de "religião expressa pela blasfêmia; amor comunicado através do ódio".

Logo que meu conhecimento prático se tornou consciente e a experimentação desembocou em um método, fui compelido a dar uma nova olhada na relação da história do teatro com outros ramos do conhecimento, especialmente psicologia e antropologia cultural. Fiz uma revisão racional do problema do mito. Então vi claramente que o mito foi tanto uma situação primitiva, como um modelo complexo com uma existência independente na psicologia dos grupos sociais, inspirando comportamentos e tendências desses grupos.

O teatro, quando ainda era parte da religião, já era teatro: liberava a energia espiritual da congregação – ou tribo – incorporando e, ao mesmo tempo, profanando o mito, ou seja, transcendendo-o. Assim, o espectador renovou a conscientização da sua verdade pessoal na verdade do mito, e através do medo e do sentimento de sagrado ele fez a catarse. Não foi por acaso que a Idade Média produziu a ideia da *paródia sacra*.

Porém a situação atual é muito diferente. Como os agrupamentos sociais estão cada vez menos definidos pela religião, as formas míticas tradicionais estão diminuindo, desaparecendo e reencarnando. Os espectadores têm uma relação cada vez mais pessoal com o mito, como verdade corporificada ou modelo de grupo, e a crença se torna um assunto de convicção intelectual. Tornou-se, então, mais difícil identificar o tipo de choque necessário para acessar aquelas camadas psíquicas escondidas atrás da máscara de vida. Atualmente, a identificação de grupos com o mito – equação entre verdade pessoal ou individual versus verdade universal – é praticamente impossível.

O que é possível? Primeiro, a confrontação ao invés da identificação com o mito. Em outras palavras, mesmo conservando as nossas experiências pessoais, podemos tentar encarnar o mito para perceber a relatividade dos nossos problemas, a sua conexão com as "raízes" e a relatividade dessas raízes à luz da experiência contemporânea. Se formos radicais e nos despirmos a ponto de tocar e expor aquelas camadas extraordinariamente íntimas, a máscara da vida rompe-se e cai.

Em segundo lugar, mesmo com a perda do "céu comum" da crença e a daquelas fronteiras impenetráves, a perceptibilidade do organismo humano permanece. Apenas o mito – encarnado na realidade do ator, no seu organismo vivo – pode funcionar como um tabu. A violação deste organismo vivo, a exposição levada às últimas consequências, transporta-nos a uma situação mítica concreta, uma experiência de verdade humana comum.

Mais uma vez, as fontes racionais da nossa terminologia não podem ser citadas precisamente. Muitas vezes, quando falo da "crueldade", perguntam-me sobre Artaud, embora as suas formulações tenham sido baseadas em premissas diferentes e tomado um outro rumo. Artaud foi um visionário extraordinário, mas seus escritos têm pouco significado metodológico porque não são produto de longas investigações práticas. São profecias assustadoras, não um programa. Quando falo sobre "raízes" ou "alma mítica", perguntam-me sobre Nietzsche; se mencionar "imaginação de grupo", surge Durkheim; se uso o termo "arquétipos", Jung. Mas as minhas formulações não vêm de disciplinas humanísticas, embora eu as utilize em análises. Quando falo da expressão de signos do ator, perguntam-me sobre o teatro oriental, particularmente do teatro chinês clássico (principalmente quando sabem que estudei lá). Mas, como um alfabeto, os signos hieroglíficos do teatro oriental são inflexíveis, ao passo que os signos que usamos são o esqueleto da ação humana, a cristalização de um papel, a articulação de uma psicofisiologia particular do ator.

Não reinvindico que tudo o que fazemos seja inteiramente novo. Estamos sujeitos, consciente ou inconscientemente, a sofrer influências das tradições, da ciência, da arte e até mesmo das superstições e prevenções peculiares à civilização que nos moldou, assim como respiramos o ar do continente em que nascemos. Tudo isso influencia nosso trabalho, embora às vezes a gente negue. Mesmo quando chegamos a certas fórmulas teóricas e comparamos as nossas ideias com aquelas dos que nos antecederam, e que já mencionei, somos forçados a elaborar certas correções retroativas. Essas correções nos permitem ver mais claramente as possibilidades abertas à nossa frente.

Quando confrontamos a tradição geral da Grande Reforma do teatro desde Stanislavski até Dullin, e de Meyerhold a Artaud, nos damos conta de que não começamos do zero, e de que estamos atuando em uma atmosfera especial já definida. Quando nossas pesquisas revelam e confirmam *insights* ou *flashes* de intuição de outras pessoas, aceitamos com humildade. Percebemos que o teatro tem certas leis objetivas e que a satisfação está vinculada à obediência dessas leis, ou, como dizia Thomas Mann, a uma espécie de "obediência superior", à qual concedemos nossa "digna atenção".

Tenho uma posição de liderança peculiar no teatro que dirijo. Não sou simplesmente o diretor, o produtor ou o "instrutor espiritual". Em primeiro lugar, a minha relação com o trabalho não é didática nem de mão única. Se minhas sugestões se refletem nas composições espaciais do nosso arquiteto Gurawski, é preciso entender que a minha visão foi formada durante anos de trabalho em colaboração com ele.

Existe algo incomparavelmente íntimo e produtivo no trabalho com um ator que confia em mim. É preciso que ele seja atento, confiante e livre, já que nosso trabalho consiste em explorar ao máximo suas possibilidades. O seu crescimento é monitorado por observação, admiração e desejo de ajudar; o meu crescimento é projetado nele, ou melhor, encontra-se *nele* – e o nosso crescimento comum se torna uma revelação. Não se trata de dar instruções a um aluno e sim de abrir-se completamente à outra pessoa com a qual se torna possível o fenômeno do "nascimento compartilhado ou duplo". O ator renasce – não só como ator mas como ser humano – e, com ele, renasço também. Essa é uma forma tosca de expressar a ideia, mas o que se atinge é uma total aceitação de um ser humano por outro.

O NOVO TESTAMENTO DO TEATRO

Eugenio Barba fez esta entrevista em 1964 e a intitulou "O novo testamento do teatro". Foi publicada no seu livro Alla ricerca del teatro perduto *(Marsilio Editori, Padova, 1965) assim como em* Teatrets teori og teknikk *(Holstebro 1/1966) e* Théâtre e université *(Nancy 5/1966). Tradução: Jörgen Andersen e Judy Barba.*

EUGENIO BARBA – *A designação "Teatro Laboratório" remete a pesquisa científica. A associação é apropriada?*

GROTOWSKI – A palavra pesquisa não deve remeter apenas à pesquisa científica. Nada pode estar mais distante do que estamos fazendo do que a ciência, no *stricto sensu*, e não apenas pela nossa falta de qualificações, mas também por causa do nosso desinteresse por esse tipo de trabalho.

A palavra pesquisa significa que abordamos nossa profissão quase como o entalhador medieval que procurou recriar no seu bloco de madeira uma forma que já existia. Não trabalhamos como os artistas ou cientistas, mas como o sapateiro que procura no sapato o lugar exato onde deve martelar o prego.

O outro significado da palavra pesquisa pode parecer um pouco irracional já que envolve a ideia de penetrar na própria natureza humana. Nesta época em que todas as línguas se confundem, como na Torre de Babel, e em que todos os gêneros estéticos se misturam, a morte ameaça o teatro com o cinema e a televisão invadindo seu domínio. Isso faz com que examinemos a natureza do teatro, no que ele difere dos outros gêneros de representação e o que o torna insubstituível.

EUGENIO BARBA – *Sua pesquisa chegou a alguma definição?*

GROTOWSKI – O que significa a palavra teatro? Essa é uma pergunta com a qual nos defrontamos frequentemente, e que possui muitas respostas possíveis. Academicamente, o teatro é o lugar onde o ator recita um texto escrito, ilustrando-o com uma série de movimentos para torná-lo mais fácil de entender. Por essa interpretação, o teatro é um acessório útil à literatura dramática. O teatro intelectual é meramente uma variação desse conceito. Seus defensores consideram o teatro uma espécie de tribuna polêmica. Aqui também, o texto é o elemento mais importante, e o teatro está lá apenas para dar suporte a alguns argumentos intelectuais, provocando assim uma confrontação recíproca. Ele é uma atualização da arte medieval dos duelos de retórica. Para o espectador comum de teatro, o teatro é antes de tudo um lugar de entretenimento. Se ele vai esperando encontrar uma Musa frívola, o texto não faz muita diferença. O que o atrai são as piadas, os efeitos cômicos e, talvez, os jogos de palavras que fazem referência ao texto. Ele prestará mais atenção no ator como o centro da atração. Uma jovem sumariamente vestida já é uma atração para alguns frequentadores de teatro que atribuem critérios culturais à atuação da moça, mas esse juízo é apenas uma compensação por frustrações pessoais.

O frequentador de teatro que cultiva aspirações culturais gosta de assistir a produções de repertório sério de vez em quando, até mesmo tragédias que contenham algum elemento melodramático. Neste caso as suas expectativas poderão variar muito. Por um lado ele precisa mostrar que pertence a uma sociedade de alto nível onde a "Arte" é uma garantia, mas também quer experimentar certas emoções que lhe proporcionem a sensação de autossatisfação. Mesmo sentindo compaixão pela pobre Antígona e aversão pelo cruel Creonte, ele não compartilha do sacrifício e do destino da heroína; no entanto, acredita se igualar a ela moralmente. Para ele é apenas uma questão de ser capaz de sentir-se "nobre". As qualidades didáticas desse tipo de emoção são dúbias. A plateia – toda de Creontes – pode ficar do lado de Antígona durante o espetáculo, mas isso não impede nenhum deles de comportar-se como Creonte fora do teatro.

Vale a pena reparar no sucesso de peças que representam infâncias infelizes. Ver os sofrimentos de uma criança inocente no palco ajuda o espectador a compartilhar dos sentimentos da vítima desafortunada. E assim ele certifica-se do seu alto padrão de valores morais. E mesmo as pessoas de teatro nem sempre conhecem um conceito de teatro completamente claro. Para o ator médio o teatro é antes de tudo *ele mesmo*, e não o que ele é capaz de produzir usando sua técnica artística. Ele – seu próprio organismo particular – é o teatro. Tal atitude produz a falta de pudor e a autoconfiança que o autorizam a fazer coisas que não demandam nenhum conhecimento especial, que são tão banais e comuns quanto caminhar, ficar de pé, sentar-se, acender um cigarro, colocar as mãos nos bolsos etc. Na opinião desse ator, essas ações não precisam significar nada, bastam-se nelas mesmas já que, como eu disse, ele, o ator, o Sr. X, é o teatro. E se o ator possui um certo charme que encante a plateia, isso o fortalecerá na sua convicção.

Para o cenógrafo, o teatro é, antes de mais nada, uma arte plástica e isso pode ter consequências positivas. Muitas vezes, os cenógrafos fornecem o suporte para o teatro literário. Eles defendem que o cenário, assim como o ator, deve estar a serviço do drama. Essa crença não significa o desejo de servir à literatura, mas simplesmente um complexo em relação ao encenador. Eles preferem ficar do lado do dramaturgo que atua distante do processo de produção e, consequentemente, lhes impõe menos restrições. Na prática, os cenógrafos mais originais sugerem uma confrontação entre o texto e o cenário que revele e ultrapasse a imaginação do dramaturgo. Provavelmente não é mera coincidência o fato de os cenógrafos poloneses se tornarem, com frequência, os pioneiros do teatro no nosso país. Eles exploraram as numerosas possibilidades oferecidas pelo desenvolvimento revolucionário das artes plásticas no século XX que, em menor escala, têm inspirado autores e encenadores.

Mas isso não é perigoso? Os críticos que acusam os cenógrafos de dominar o palco, propondo mais de um argumento objetivo válido, apenas partem da premissa errada. É como se eles culpassem o carro por mover-se mais rápido do que a lesma. É isso que os incomoda e não o fato de a visão do cenógrafo dominar a do ator e do encenador. A visão do cenógrafo é criativa, não estereotipada e, mesmo que seja, ela perde o seu caráter tautológico através de um imenso processo de ampliação. Ainda assim, o teatro é transformado – goste ou não o cenógrafo – em uma série de quadros vivos. Vira uma espécie de "câmera escura" monumental, uma emocionante "lanterna mágica". Mas então não deixa de ser teatro?

Finalmente, o que significa o teatro para o encenador? Os encenadores vêm para o teatro depois de fracassarem em outros campos. Aquele que um dia sonhou em ser autor normalmente termina como encenador.

O ator que é um fracasso, a atriz que interpretou a *prima donna* jovem e está envelhecendo, esses migram para a produção ou para a direção.

O crítico teatral, que por muito tempo teve um complexo de impotência diante de uma arte pela qual nunca conseguiu fazer nada além de escrever sobre ela, torna-se encenador.

O hipersensível professor de literatura que está cansado do trabalho acadêmico considera-se competente para se tornar encenador. Ele sabe o que é drama – e o que significa teatro para ele senão a realização de um texto?

Como são guiados por motivações psicanalíticas tão diversificadas, as ideias dos encenadores a respeito de teatro são também as mais variadas possíveis. O seu trabalho é uma compensação por vários fenômenos. Um homem que realiza suas tendências políticas, por exemplo, muitas vezes se torna encenador e adora a sensação de poder que tal posição lhe proporciona. Várias vezes essa situação acabou gerando interpretações perversas, quando encenadores com uma extrema necessidade de poder montaram peças que polemizavam contra autoridades: daí as inúmeras montagens "rebeldes".

Claro que todo encenador quer ser criativo. Portanto – mais ou menos conscientemente – o encenador defende um teatro que seja autônomo, independente da literatura que ele considera simplesmente um pretexto. Mas, por outro lado, são raras as pessoas capazes de um trabalho criativo como esse. Muitos se contentam oficialmente com uma definição literária e intelectual do teatro, ou em manter a teoria de Wagner de que o teatro deve ser uma síntese de todas as artes. Uma fórmula muito útil! Essa fórmula permite que se respeite o texto, como elemento básico inviolável, e além disso ela não provoca nenhum conflito entre o meio literário e o filológico. Deve-se afirmar, entre parênteses, que todo dramaturgo – até aqueles a quem, apenas por delicadeza, podemos qualificar como tal – sente-se obrigado a defender a honra e os direitos de Mickiewicz, Shakespeare etc., simplesmente porque se considera colega deles. Desse modo a teoria de Wagner sobre o "teatro como a arte total" estabelece a *paz dos bravos* no campo literário.

Essa teoria justifica a exploração dos elementos plásticos da cenografia no teatro, atribuindo-lhe os resultados. O mesmo vale para a música, seja uma composição original ou uma montagem. Acrescente-se a isso a escolha acidental de um ou mais atores bem conhecidos e, a partir desses elementos, apenas casualmente coordenados, surge o espetáculo que satisfaz as ambições do encenador. Ele é entronizado no topo de todas as artes, embora na verdade ele tenha cuidado de todas elas sem ter-se envolvido com o trabalho criativo que outros executaram para ele - se é que alguém pode ser chamado de criativo num sistema como esse.

Nessas condições, a quantidade de definições para teatro é praticamente ilimitada. Para escapar desse círculo vicioso é preciso, sem dúvida, eliminar e não acrescentar. Ou seja, é preciso se perguntar o que é indispensável ao teatro. Vejamos.

O teatro pode existir sem figurinos e cenários? Sim, pode.

O teatro pode existir sem trilha sonora para acompanhar a trama? Pode.

Ele pode existir sem efeitos de luz? Claro que pode.

E sem um texto? Também. A história do teatro confirma isso. Na evolução da arte teatral o texto foi um dos últimos elementos que apareceram. Se colocarmos algumas pessoas no palco com um cenário que eles mesmos montaram e deixarmos que improvisem as ações como na *commedia dell'arte*, a dramatização será igualmente boa, ainda que as palavras não sejam articuladas, mas simplesmente murmuradas.

E sem atores? O teatro pode existir? Não conheço nenhum exemplo disso. Alguém pode mencionar o teatro de marionetes. Mesmo aqui, haverá um ator por trás das cenas, embora atuando de outra forma.

O teatro pode existir sem espectadores? No mínimo um espectador é necessário para caracterizar o teatro. Ficamos assim com o ator e o espectador. Podemos definir então o teatro como sendo "aquilo que acontece entre o espectador e o ator". Qualquer outra coisa é suplementar - talvez necessária mas, ainda assim, suplementar. Não foi por mera coincidência que o nosso próprio Teatro Laboratório se desenvolveu partindo de um teatro rico em recursos - onde as artes plásticas, a iluminação e a música eram constantemente exploradas - para o teatro ascético em que nos tornamos nos últimos anos: um teatro ascético no qual tudo o que restou foram os atores e o público. Todos os outros elementos visuais - elementos plásticos - são construídos através do corpo do ator, e os efeitos acústicos e musicais através de sua voz. Isso não significa que desdenhamos a literatura, apenas que não encontramos nela a parte criativa do teatro, ainda que grandes obras literárias possam, sem dúvida, ter um efeito estimulante em sua gênese. Já que nosso teatro é apenas de atores e espectadores, exigimos muito de ambas as partes. Mesmo que não possamos educar a plateia - não sistematicamente, pelo menos - *podemos* educar o ator.

EUGENIO BARBA – *Como o ator é treinado no seu teatro e qual é a função dele no espetáculo?*

GROTOWSKI – O ator é um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente. Se este corpo se restringe a demonstrar o que é – algo que qualquer pessoa comum pode fazer – então ele não é um instrumento obediente capaz de executar um ato espiritual. Se for explorado por dinheiro ou para ganhar os favores da plateia, então a arte de atuar se assemelhará à prostituição. É fato que durante muitos séculos o teatro esteve associado à prostituição, seja qual for o sentido da palavra. As palavras "atriz" e "cortesã" já foram sinônimos. Hoje elas são separadas por uma linha mais definida. Não que tenha havido qualquer modificação no mundo do ator, mas porque a sociedade se modificou. Hoje em dia é a diferença entre uma mulher respeitável e uma cortesã que não é muito clara.

O que impressiona a quem vê o trabalho de um ator dos nossos dias é o estado de penúria dele: a barganha com um corpo que é explorado pelos seus protetores – diretor, produtor – gerando em troca uma atmosfera de intriga e revolta.

Assim como um grande pecador pode se tornar um santo, de acordo com os teólogos (não esqueçamos o livro da Revelação: "Porque tua obra é morna, não é fria nem quente, estou a ponto de vomitar-te de minha boca"), do mesmo modo a penúria do ator pode ser transformada em uma espécie de santidade. A história do teatro está cheia de exemplos disso.

Não me interprete mal. Falo de "santidade" como um não crente. Refiro-me a uma "santidade secular". Ao desafiar-se publicamente, o ator desafia os outros. Quando através do excesso, da profanação e do sacrilégio ultrajante ele se revela arrancando sua máscara diária, também permite ao espectador experimentar um processo semelhante de interiorização. Se ele não exibe o seu corpo, mas aniquila-o, queima-o, liberta-o de qualquer resistência aos impulsos psíquicos, então ele já não vende o corpo, oferece-o em sacrifício. Repetindo a expiação, aproxima-se da santidade. Se esse modelo de atuação não for algo passageiro e fortuito, mas um fenômeno que não se possa prever no tempo nem no espaço, se quisermos um grupo de teatro que se alimente diariamente desse tipo de trabalho – então devemos seguir um método especial de pesquisa e treinamento.

EUGENIO BARBA – *Na prática, como é trabalhar com esse ator "santo"?*

GROTOWSKI – Existe um mito que diz como um ator, com considerável experiência, pode desenvolver o que chamamos de seu próprio "arsenal" – isto é, um estoque de métodos, artifícios e truques. Desse "arsenal" ele pode escolher um certo número de combinações de cada parte e, assim, atingir a expressividade necessária para impressionar o seu público. Esse "arsenal" ou depósito não passa de uma coleção de clichês, caso em que tal método é inseparável da concepção do "ator cortesão".

A diferença entre o "ator cortesão" e o "ator sagrado" é a mesma entre a habilidade de uma cortesã e a atitude de dar e receber que brota do amor verdadeiro: em outras palavras, autossacrifício. O essencial no segundo caso é ser capaz de eliminar qualquer elemento perturbador e ser capaz de superar todos os limites concebíveis. No primeiro caso trata-se apenas de uma questão de existência do corpo; já no segundo, de sua não existência. A técnica do "ator sagrado" é uma *técnica indutiva* ou de eliminação, ao passo que a do "ator cortesão" é uma *técnica dedutiva*, ou seja, de acumulação de habilidades.

O ator que, mergulhando em si mesmo, se sacrifica e revela seus aspectos mais íntimos – e mais dolorosos, que não se destinam aos olhos do mundo – deve estar pronto a manifestar o menor dos impulsos. Ele deve ser capaz de exprimir, através de sons e movimentos, aqueles impulsos que oscilam na fronteira entre sonho e realidade. Em resumo, ele deve estar apto a construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, assim como um grande poeta cria sua linguagem psicanalítica com palavras.

Se considerarmos por exemplo o problema do som, a plasticidade do aparelho vocal e respiratório do ator deve ser infinitamente mais desenvolvida do que a do homem das ruas. Além disso, esse aparelho deve ser capaz de produzir reflexos sonoros tão rápidos que o pensamento – que retiraria toda a espontaneidade – não teria tempo para intervir.

O ator deve ser capaz de decifrar todos os problemas do seu corpo que lhe sejam acessíveis. Ele deve saber como enviar o ar para as partes do corpo onde o som pode ser criado e amplificado por caixas de ressonância. O ator comum conhece apenas o ressonador da cabeça. Isto é, ele usa a cabeça como um ressonador para amplificar sua voz, fazendo com que ela soe mais "nobre", mais agradável ao público. Ele pode até, de vez em quando e por acaso, usar do ressonador de peito. Mas o ator que investiga com afinco todas as possibilidades do seu próprio organismo descobre que a quantidade de ressonadores é praticamente ilimitada. Ele pode explorar não só a cabeça e o peito, mas também a parte de trás da cabeça (occipício), o nariz, os dentes, a laringe, a barriga, as costas, assim como o ressonador total que, na verdade, engloba o corpo inteiro, além de outros que ainda desconhecemos. Ele descobre que não basta usar a respiração abdominal no palco. As várias fases de suas ações físicas exigem diferentes tipos de respiração para evitar falta de fôlego e resistência do corpo. Descobre que a dicção aprendida na escola de teatro frequentemente provoca o fechamento da laringe. Ele tem que aprender a abrir sua laringe conscientemente, e verificar de fora se está aberta ou fechada. Se não resolver esses problemas, a sua atenção será distraída pelas dificuldades que encontrará e o processo de concentração fracassará. Se tiver de ficar prestando atenção no corpo, o ator não poderá entrar em si mesmo e revelar-se. O corpo deve se libertar de qualquer resistência. Ele deve, praticamente, deixar de existir. Em relação a voz e respiração, não basta que o ator aprenda a usar os vários ressonadores, a abrir a laringe e a selecionar um tipo de respiração. Ele deve aprender a executar tudo isso inconscientemente durante as fases culminantes da atuação, o que, por si só, exige uma nova série de exercícios. Quando estiver trabalhando no papel ele deve aprender a não pensar em acrescentar elementos técnicos, nos ressonadores, por exemplo, mas a buscar a eliminação dos obstáculos concretos em que esbarrar como, por exemplo, a resistência da sua voz.

Isso não é um simples detalhe. É a diferença que determinará o grau de sucesso. Significa que o ator nunca possuirá uma técnica "fechada", definitiva, já que a cada etapa de seu autoescrutínio, a cada desafio, a cada excesso, a cada demolição de barreiras ocultas ele encontrará novos problemas técnicos em níveis mais elaborados. Ele então deve aprender a superar também esses com a ajuda de alguns exercícios básicos.

Isso vale para tudo: movimento, plasticidade do corpo, gesticulação, construção de máscaras usando a musculatura facial e para cada detalhe da corporalidade do ator.

Mas o fator decisivo nesse processo é a técnica de auto-observação do ator. Ele deve aprender a usar o seu papel como se fosse um bisturi cirúrgico para dissecar-se. Não é uma questão de se retratar sob certas circunstâncias dadas, ou de "viver" em parte; tampouco se trata de impor uma atuação distanciada, baseada num cálculo frio, como no teatro épico. O importante é fazer do papel um trampolim, um instrumento para estudar o que está oculto atrás da nossa máscara diária – o âmago da nossa personalidade – para que seja sacrificado, exposto.

Trata-se de um excesso não só para o ator mas também para o espectador. O espectador entende, consciente ou inconscientemente, que tal ato é um convite para que ele faça a mesma coisa, e isso muitas vezes provoca oposição ou indignação, porque os nossos esforços diários são no sentido de ocultar do mundo e também de nós mesmos a nossa mais íntima verdade. Tentamos fugir da verdade sobre nós mesmos, ao passo que aqui somos convidados a um olhar mais profundo. Temos medo de nos transformar em estátuas de sal se olharmos para trás, como a mulher de Lote.

A realização desse ato a que nos referimos, de interiorização e desnudamento, exige uma mobilização de todas as forças físicas e espirituais do ator, que deve estar em um estado de prontidão total e disponibilidade passiva que permita uma partitura de atuação ativa.

É preciso recorrer a uma linguagem metafórica para dizer que o fator decisivo nesse processo é a humildade ou uma predisposição espiritual: não *fazer* algo, mas *abster-se* de fazê-lo. Senão o excesso se torna impudência ao invés de sacrifício. Isto significa que o ator deve atuar em um estado de transe.

O transe, como o entendo, é a capacidade de um ator se concentrar num modo teatral determinado e que pode ser alcançado com um mínimo de boa vontade.

Se eu tivesse que exprimir tudo isso em uma frase eu diria que é apenas uma questão de doar-se. Há que dar-se totalmente, numa profunda intimidade e com confiança, como quando se entrega ao amor. Aqui está a chave. Mergulhar em si mesmo, transe, *excesso* e a própria disciplina formal, tudo isso pode se realizar, desde que haja doação total, humildemente e sem defesa. Esse ato culmina num clímax. Ele traz alívio. Nenhum exercício dos vários campos do treinamento do ator deve ser exercício de habilidade. Eles devem desenvolver um sistema de alusões que levem ao ilusório e indescritível processo de autodoação.

Tudo isso pode soar estranho e lembrar alguma forma de "charlatanice". Usando discurso científico, podemos dizer que isso é um determinado uso da sugestão, para provocar uma realização *ideoplástica*. Pessoalmente, admito que não nos esquivamos de usar essas fórmulas de "curandeiro". Tudo que possui uma aura mágica estimula tanto a imaginação do ator quanto a do encenador.

Acho que é preciso desenvolver uma anatomia especial do ator como, por exemplo, encontrar as várias áreas de concentração do corpo para os diferentes modos de atuar, buscando as áreas do corpo onde o ator, às vezes, sente que estão suas fontes da energia. A região lombar, o abdômen e a área em volta do plexus solar frequentemente funcionam como tais fontes.

Um fator essencial nesse processo é a elaboração de um definidor da forma, que é a artificialidade. O ator que consegue mergulhar em si mesmo se lança numa aventura que fica registrada mediante vários reflexos sonoros e gestuais, formulando uma espécie de convite ao espectador. Mas esses sinais devem ser articulados. A expressividade está sempre ligada a certas contradições e discrepâncias. Esses mergulhos em si mesmo feitos de forma indisciplinada não resultam em liberação, pelo contrário, são percebidos como uma forma do caos biológico.

EUGENIO BARBA – *Como você combina espontaneidade com disciplina formal?*

GROTOWSKI – A elaboração da artificialidade é uma questão de ideogramas – sons e gestos – que evocam associações na psique do espectador. Ela lembra o trabalho de um escultor em um bloco da pedra: o uso consciente de martelo e formão. Consiste, por exemplo, na análise do reflexo de uma das mãos durante um processo psíquico, e como ele se desenvolve através do ombro, cotovelo, pulso e dedos, para decidir como cada fase desse processo pode ser expressa por um signo ou ideograma que imediatamente transmita as motivações ocultas do ator ou polemize contra elas.

Essa elaboração da artificialidade é muitas vezes baseada em uma procura consciente do nosso corpo por formas, das quais sentimos os contornos mesmo quando a realidade delas nos escapa. Há quem acredite que essas formas já existem, completas, dentro de nós. Estamos falando de um tipo de atuação que, como arte, está mais próximo da escultura do que da pintura. Pintura implica adicionar cores, enquanto o escultor retira o que está escondendo a forma, já existente no bloco de pedra. Ele apenas revela a forma ao invés de construí-la.

Por sua vez, essa pesquisa da artificialidade requer uma série de exercícios adicionais, formando uma partitura em miniatura para cada parte do corpo. Seja como for, o princípio fundamental é o seguinte: quanto mais absorvidos nos tornarmos pelo que estiver escondido dentro de nós, no excesso, no desnudamento, no mergulho interior, mais rígida deverá ser a disciplina externa, isto é, a forma, a artificialidade, o ideograma, o sinal. Aqui está todo o princípio da expressividade.

EUGENIO BARBA – *O que você espera do espectador nesse tipo de teatro?*

GROTOWSKI – Nossos postulados não são novos. Fazemos as mesmas demandas que toda obra de arte verdadeira faz, independentemente de ser a pintura, a escultura, a música, a poesia ou a literatura. Não estamos a serviço do espectador que vai ao teatro para satisfazer a necessidade social de contato com a cultura, ou seja, para ter o que conversar com seus amigos e poder dizer que viu esta ou aquela peça e que foi interessante. Não estamos aqui para satisfazer suas "necessidades culturais". Isso é tapeação.

Nem tampouco do espectador que vai ao teatro para relaxar depois de um dia de trabalho exaustivo. Todo o mundo tem o direito de relaxar depois do trabalho e existem várias formas de entretenimento com essa finalidade, variando entre filmes, cabarés e salas de concerto, e outras tantas na mesma linha.

Estamos preocupados com o espectador que tem necessidades espirituais genuínas e que realmente deseja analisar-se por meio de um confronto com o espetáculo. Estamos preocupados com aquele espectador que não para no estágio elementar da integração psíquica, satisfeito com sua insignificante e geométrica estabilidade espiritual, sabendo exatamente o que é o bem e o mal, sem nunca experimentar dúvidas. Já que não foi para esses que El Greco, Norwid, Thomas Mann e Dostoievski falaram, mas para aqueles que sofrem num processo sem fim de autodesenvolvimento, cuja inquietação é direcionada para a procura por uma verdade pessoal e por uma missão na vida.

EUGENIO BARBA – *Isso significa um teatro para uma elite?*

GROTOWSKI – Sim, mas para uma elite que não é determinada pela situação financeira, nem pelo estrato social e nem mesmo pelo nível educacional do espectador. Trabalhadores que nunca passaram pelo ensino médio podem experimentar esse processo criativo da autopesquisa, enquanto um professor de universidade pode estar morto, definitivamente formado, moldado pela terrível rigidez de um cadáver. Isto precisa ficar claro desde o começo. Não estamos interessados num público qualquer, e sim numa plateia especial.

Não podemos saber se o teatro continua necessário hoje em dia, já que o cinema e a televisão dominam todas as formas de entretenimento e atrações fazendo uso de efeitos especiais de cores e formas. Todo mundo repete a mesma pergunta retórica: o teatro é necessário? Mas só fazemos essa pergunta para que possamos responder: sim, continua, o teatro é uma arte sempre jovem e sempre necessária. A venda de espetáculos é organizada em grande escala. Mas ninguém organiza plateias para cinema e televisão do mesmo jeito. Se um dia todos os teatros fossem fechados, muita gente não tomaria conhecimento disso por algumas semanas. Mas se alguém acabasse com os cinemas e a televisão, no dia seguinte toda a população estaria em polvorosa. Muita gente de teatro tem consciência desse problema, mas insiste na solução errada: já que o cinema dominou o teatro, do ponto de vista técnico, por que não fazer um teatro mais técnico? Então inventam novos palcos, montam espetáculos com relâmpagos, rápidas mudanças de cenários, iluminação complicada etc., mas nunca conseguem alcançar o nível técnico da cinema e da televisão. O teatro precisa reconhecer suas próprias limitações. Se não pode ser mais rico do que o cinema, então assuma sua pobreza. Se não pode esbanjar como a televisão, que seja ascético, então. Se o teatro não pode ser uma atração técnica, então renuncie à aparência técnica. E assim ficamos apenas com o ator "sagrado" num teatro pobre.

Só existe um elemento que o cinema e a televisão não podem roubar do teatro: a proximidade com o organismo vivo. Por isso, cada desafio do ator, cada um de seus atos mágicos (que a plateia é incapaz de reproduzir) se transforma em algo grandioso, extraordinário, algo perto do êxtase. Então, torna-se necessário abolir a distância entre ator e plateia eliminando o palco, retirando todas as fronteiras. Deixar que as cenas mais drásticas aconteçam cara a cara com o espectador e que este possa ficar a uma distância de um braço do ator, possa sentir sua respiração e seu cheiro. O que significa a necessidade de um teatro de câmara.

EUGENIO BARBA – *Como pode um teatro assim expressar a inquietação que, supostamente, varia de indivíduo para indivíduo?*

GROTOWSKI – Para que o espectador possa ser estimulado à auto-análise quando confrontado com o ator, é preciso que haja algum terreno comum já existente entre ambos, algo que eles possam recusar em um gesto ou cultuar juntos. Por isso o teatro deve atacar o que podemos chamar de complexos coletivos da sociedade, o cerne do subconsciente coletivo ou talvez do superconsciente, não importa o nome; os mitos que não são uma invenção da mente mas são, por assim dizer, herdados através do sangue de alguém, de uma religião, cultura ou clima.

Estou pensando em coisas bem elementares mas que estão intimamente tão associadas que nos seria difícil submetê-las a uma análise racional. Por exemplo, os mitos religiosos: o mito de Cristo e Maria; mitos biológicos: nascimento e morte; o simbolismo do amor ou, num sentido mais amplo, Eros e Tanatos; os mitos nacionais que seria difícil classificar em fórmulas, mas cuja presença sentimos no sangue quando lemos a terceira parte de *Os antepassados de Eva*, de Mickiewicz, *Kordian*, de Slowacki ou a ave-maria.

Deixando bem claro mais uma vez, não se trata de pesquisa especulativa por vários elementos que possam ser reunidos numa montagem. Se começarmos a trabalhar numa montagem, ou num papel, violando nossas individualidades ou procurando por coisas que possam nos machucar profundamente, mas que ao mesmo tempo nos deem uma sensação de purificação da verdade e que finalmente tragam a paz, então acabaremos inevitavelmente nas *representações coletivas*. É preciso estar familiarizado com esse conceito para não perder o caminho certo quando o encontrarmos. Mas esse caminho não pode ser imposto a alguém antecipadamente.

Como isso funciona numa montagem teatral? Não pretendo dar exemplos aqui. Acho que já existem explicações suficientes nas descrições de *Akropolis*, *Dr. Fausto* ou outras peças. Mas gostaria de chamar a atenção para uma característica especial dessas montagens que combinam fascinação com negação excessiva, aceitação e rejeição, ataque ao que é sagrado (*representações coletivas*), profanação e adoração.

Para disparar esse específico processo de provocação nos espectadores, é preciso fugir do trampolim representado pelo texto, que já é sobrecarregado de muitas associações gerais. Para isso precisamos de um texto clássico no qual, através de uma espécie de profanação, restauramos a sua verdade simultaneamente, ou de um texto moderno cujo conteúdo pode até ser banal e estereotipado, mas que esteja arraigado na psique da sociedade.

EUGENIO BARBA – *Esse ator "santo" não será um sonho? A estrada para a santidade não é aberta a todos. Apenas os poucos escolhidos podem seguir por ela.*

GROTOWSKI – Como já disse, não se deve tomar a palavra "santo" no sentido religioso. Trata-se mais de uma metáfora para definir uma pessoa que, através de sua arte, ultrapassa seus limites e pratica um ato de autossacrifício. Claro que você tem razão: montar uma companhia de atores "santos" é uma tarefa infinitamente difícil. E é mais difícil ainda encontrar um espectador "santo", no significado que dou à palavra, já que ele só vem ao teatro durante um breve momento para encarar uma prestação de contas com ele mesmo, e isto não lhe impõe uma dura rotina de trabalho diário.

Isso torna a santidade um postulado irreal? Penso que ele está tão bem fundamentado quanto o postulado do movimento na velocidade da luz. Estou querendo dizer que, mesmo sem nunca alcançá-la, podemos nos dirigir conscientemente e sistematicamente naquela direção e alcançar resultados práticos.

Atuar é uma arte particularmente ingrata. Ela morre com o ator. Nada sobrevive a ele a não ser as críticas que, normalmente, nunca lhe fazem justiça, seja ele bom ou ruim. Portanto a única fonte de satisfação deixada para ele são as reações da plateia. No teatro pobre isto não significa flores e aplausos intermináveis, mas um silêncio especial que contém grande fascinação mas também muita indignação, e até repugnância, que o espectador direciona não para ele mesmo mas para o teatro. É difícil alcançar um nível psíquico que permita a alguém suportar tamanha pressão.

Tenho certeza de que todo ator que pertença a tal teatro sonha frequentemente com ovações esmagadoras, sonha ouvir seu nome gritado, ser coberto de flores ou outros símbolos de apreciação, como normalmente acontece no teatro comercial. O trabalho do ator é também ingrato por causa da incessante supervisão a que está sujeito. Não é como ser criativo em um escritório, sentado à frente de uma mesa, mas sob o olhar de um diretor que, mesmo num teatro baseado na arte do ator, deve fazer-lhe exigências constantes numa escala muito maior do que no teatro normal, incitando-o a sempre incrementar esforços que são dolorosos para ele.

Isso se torna insuportável se o diretor não possuir uma autoridade moral, se seus postulados não forem claros e se não existir um elo de confiança mútua que ultrapasse os limites da consciência. Ainda assim, ele continua sendo um tirano e o ator deve estabelecer com ele reações mecânicas inconscientes, assim como um aluno faz em relação ao professor, um paciente em relação a seu médico ou um soldado em relação a seus superiores.

O teatro pobre não oferece ao ator a possibilidade do sucesso imediato. Ele desafia o conceito burguês de padrão de vida propondo a substituição da prosperidade material pela prosperidade moral como objetivo principal na vida. Mas quem não acalenta um desejo secreto de atingir o sucesso repentinamente? Talvez essa proposta provoque oposição e reações negativas, mesmo não estando claramente formulada. O trabalho em grupos de teatro como esses nunca será estável. É sempre um enorme desafio e, além disso, desperta reações de aversão tão fortes que, frequentemente, ameaçam a existência da companhia. Quem não procura estabilidade e segurança, seja de que forma for? Quem não espera viver amanhã tão bem como viveu hoje? Mesmo que uns aceitem conscientemente essa condição, outros inconscientemente olham ao redor procurando por aquele subterfúgio que reconcilia o fogo com a água e a "santidade" com a vida "cortesã".

Contudo, a atração exercida por uma situação tão paradoxal é forte o bastante para eliminar todas as intrigas, calúnias e desavenças por causa da distribuição de papéis que fazem parte do cotidiano de outros teatros. Mas pessoas serão sempre pessoas, e os períodos de depressão e ressentimentos não podem ser evitados.

Vale a pena mencionar quão enorme é a satisfação proporcionada por esse tipo de trabalho. O ator que, neste processo especial de disciplina e autossacrifício, concentração e automodelagem, não tem medo de ultrapassar todos os limites normalmente aceitáveis, alcança a harmonia interior e a paz da mente. Ele se torna literalmente mais vibrante, mental e fisicamente, com um estilo de vida mais normal do que o de um ator do Teatro Rico.

EUGENIO BARBA – *Esse processo da análise é uma espécie de desintegração da estrutura psíquica. O ator não está correndo o risco de passar dos limites, do ponto de vista da higiene mental?*

GROTOWSKI – Não, desde que ele se entregue cem por cento ao seu trabalho. É o trabalho feito sem comprometimento, superficialmente, que é psíquicamente doloroso e perturba o equilíbrio. Se nos engajamos superficialmente nesse processo de análise e autoexposição – e isso pode produzir muitos efeitos estéticos –, isto é, se conservarmos a máscara de mentiras do dia a dia, então testemunharemos um conflito entre essa máscara e nós. Mas se seguirmos esse processo até seu limite extremo poderemos, em sã consciência, recolocar nossa máscara diária, sabendo agora para que serve e o que se esconde por baixo dela. Isso é uma confirmação, não do negativo, mas do positivo em nós; não do que é mais pobre, mas da maior riqueza. Também provoca uma libertação de complexos de uma forma muito parecida com a terapia psicanalítica.

O mesmo vale para o espectador. O indivíduo na plateia que aceita o convite do ator e até certo ponto segue seu exemplo ativando-se na mesma disposição, sai do teatro num estado da maior harmonia interior. Mas o que resiste querendo, a qualquer preço, manter intacta sua máscara de mentiras sai do teatro ainda mais confuso. Estou convencido de que em geral, mesmo neste último caso, a montagem teatral é uma forma da psicoterapia social, ao passo que para o ator só será uma terapia se ele entregar-se de todo coração à sua tarefa.

Perigos existem. É muito menos arriscado ser um José da Silva da vida, do que ser Van Gogh. Mas, totalmente conscientes de nossa responsabilidade social, gostaríamos que houvesse mais Van Goghs do que Josés da Silva, embora a vida destes seja muito mais simples. Van Gogh é um exemplo de um processo de integração incompleto. A sua desestruturação é a expressão de um processo de desenvolvimento que nunca se completou. Se dermos uma olhada em grandes personalidades como, por exemplo, Thomas Mann, vamos encontrar entre elas alguns modelos da harmonia.

EUGENIO BARBA – *Parece-me que o diretor tem uma responsabilidade muito grande nesse processo de autoanálise do ator. Como essa interdependência se manifesta, e quais poderiam ser as consequências de uma ação incorreta da parte dele?*

GROTOWSKI – Esse é um ponto vitalmente importante. Diante do que acabei de dizer, isso pode soar bastante estranho.

A encenação gera uma espécie de conflito psíquico com o espectador. Trata-se de um desafio e de um excesso, mas que só terá qualquer efeito se for baseado no interesse mútuo e, mais do que isso, num sentimento de compaixão, num sentimento do aceitação. Do mesmo jeito, o diretor pode ajudar o ator nesse complexo e agonizante processo apenas se ele estiver tão emotivamente e sinceramente aberto ao ator quanto o ator está em relação a ele. Não acredito que seja possível alcançar resultados através do cálculo frio. Torna-se essencial ser caloroso com nossos companheiros – ser compreensivo com as contradições que existem no homem, entender que ele é uma criatura que sofre mas que não deve ser desprezada.

Esse elemento da abertura calorosa é tecnicamente tangível. Apenas ele, se recíproco, pode encorajar o ator a fazer esforços extremos sem qualquer medo de se sentir ridicularizado ou humilhado. O tipo de trabalho que gera essa confiança torna as palavras desnecessárias durante os ensaios. Durante o trabalho, o princípio de um som ou, às vezes, até um silêncio é bastante para fazer-se entender. O que nasce no ator é engendrado em conjunto, mas no fim o resultado faz muito mais parte dele do que aqueles resultados obtidos em ensaios do teatro "normal".

Penso que estamos lidando aqui com uma "arte" de trabalho que é impossível de ser reduzida a uma fórmula e que não pode ser simplesmente aprendida. Assim como nem todo médico necessariamente se torna bom psiquiatra, nem todo diretor é bem sucedido nesta forma de teatro. O princípio que serve como um conselho, e também como aviso, é o seguinte: *"Primum non nocere"* ("Primeiro, não prejudicar"). Expressando o termo numa linguagem técnica: é melhor sugerir por meio de som e gesto do que "atuar" na frente do ator ou enchê-lo de explicações intelectuais; é melhor exprimirmo-nos através do silêncio ou de um piscar do olho do que por instruções, observando os estágios de esgotamento psicológico e o colapso do ator para que possamos correr em seu auxílio. Às vezes é preciso ser severo, mas como um irmão mais velho. O segundo princípio é comum a muitas profissões: se você exige de seus colegas, exija duas vezes mais de você mesmo.

EUGENIO BARBA – *Isso significa que, para trabalhar com o ator "santo", o diretor deverá ser duas vezes mais "santo"? Ou seja, um "supersanto" que, através de seus conhecimentos e de sua intuição, rompe com os limites da história do teatro, e que possui uma grande familiaridade com os últimos resultados de ciências como psicologia, antropologia, interpretação do mito e história das religiões.*

GROTOWSKI – O que eu disse a respeito da miséria do ator vale também para o diretor. Usando a metáfora do "ator cortesão", o equivalente entre diretores seria o "diretor alcoviteiro". Assim como é impossível apagar completamente todos os traços da "cortesã" no ator "sagrado", não se consegue também erradicar completamente o "alcoviteiro" no diretor "sagrado".

O trabalho do diretor exige um certo conhecimento prático específico da arte da liderança. Em geral, essa espécie de poder moraliza. Ele implica a necessidade de aprender como lidar com pessoas. Demanda o dom para a diplomacia e um talento frio e desumano para lidar com intrigas. Essas características seguem o diretor, como sua sombra, mesmo no teatro pobre. O que se poderia chamar de componente masoquista no ator é a variante negativa do que é criativo no diretor e que se manifesta na forma de um componente sádico. Aqui, como em qualquer lugar, a escuridão é inseparável da luz.

Quando me posiciono contra a falta de compromisso, a mediocridade e contra as atitudes cômodas que têm tudo como certo, é simplesmente porque devemos criar coisas que sejam firmemente orientadas em direção à luz ou à escuridão. Precisarmos lembrar que, ao redor do que é luminoso dentro de nós, existe um círculo de escuridade que podemos penetrar mas nunca aniquilar.

EUGENIO BARBA – *Pelo que você diz, a "santidade" no teatro pode ser alcançada através de uma específica disciplina psíquica e vários exercícios físicos. Nas escolas de teatro, assim como no teatro experimental tradicional, não existe* *essa tendência e nenhuma tentativa consistente de realizar ou elaborar algo semelhante. Como podemos preparar o caminho para o treinamento desses atores e diretores "santos"? Até que ponto é possível criar teatros "monásticos" em oposição ao teatro "paroquial" do dia a dia?*

GROTOWSKI – Não penso que a crise no teatro possa ser separada de outros processos em crise na cultura contemporânea. Um dos seus elementos essenciais, o desaparecimento do sagrado e da função ritual no teatro, é resultado do óbvio, e provavelmente inevitável, declínio da religião. Estamos falando sobre a possibilidade de se criar um *sacrum* secular no teatro. A pergunta é, pode o rítmo atual de desenvolvimento da civilização transformar esse postulado em realidade numa escala coletiva? Não tenho a resposta. É preciso contribuir para que isso se realize, uma consciência secular ao invés da consciência religiosa que parece ser uma necessidade psicossocial para a sociedade. Essa transição deveria acontecer, mas não significa necessariamente que acontecerá. Acho que, de certa forma, essa é uma regra ética, assim como dizer que o homem não deve se comportar como um lobo em relação a seus semelhantes. Mas, como bem sabemos, essas regras não se aplicam sempre.

Em todo caso, tenho certeza de que essa renovação não virá do teatro dominante. Mas, ao mesmo tempo, existem e sempre existiram no teatro oficial algumas pessoas que devem ser consideradas santos laicos: Stanislavski, por exemplo. Ele defendeu que as sucessivas etapas de despertar e de renovação no teatro tiveram seu início entre amadores e não nos círculos de profissionais inflexíveis e desmoralizados. Isso foi confirmado pela experiência de Vakhtangov, ou, usando um exemplo de outra cultura, pelo teatro Nô japonês que, devido à habilidade técnica que exige, poderia ser descrito quase como uma "superprofissão", embora sua estrutura o torne um teatro semiamador. De onde pode vir essa renovação? Das pessoas que estão insatisfeitas com as condições do teatro normal, e que assumem essa insatisfação criando teatros pobres com poucos atores, "grupos de câmara" que poderiam transformar em institutos para formação de atores; ou de amadores que trabalham nos limites do teatro profissional e que, sozinhos, alcançam um padrão técnico bem superior àquele exigido pelo teatro predominante, em resumo, alguns loucos que não têm nada a perder e nem medo de trabalho duro. Parece-me essencial que seja feito um esforço para organizar escolas secundárias de teatro. O ator começa a aprender a profissão muito tarde, quando já está psicologicamente formado e, ainda pior, moralmente enquadrado e imediatamente começa a sofrer de tendências arrivistas, que caracterizam um grande número de alunos nas escolas de teatro.

A idade é tão importante na educação de um ator quanto na de pianistas e bailarinos, isto é, o ideal seria começar aos quatorze anos. Se fosse possível, eu aconselharia a começar ainda mais cedo com um curso técnico de quatro anos concentrando exercícios práticos. Ao mesmo tempo, o aluno deveria receber uma educação humanística adequada, não visando a transmissão de amplos conhecimentos de literatura ou da história do teatro, mas o despertar de sua sensibilidade apresentando-o aos mais estimulantes fenômenos da cultura mundial.

A educação secundária para atores deveria ser então concluída com quatro anos de trabalho, como aprendiz de ator, num grupo laboratório. Durante esse tempo ele não só adquiriria uma boa experiência atuando, mas também aprofundaria seus estudos nos campos da literatura, pintura, filosofia etc., até alcançar as habilidades necessárias para a profissão, e não para brilhar numa sociedade esnobe. Ao completar os quatro anos de trabalho prático num teatro laboratório, o ator deve ser reconhecido com uma espécie de diploma. Assim, depois de oito anos trabalhando dessa maneira, o ator estará comparativamente bem equipado para o que aparecer à sua frente. Não escaparia dos perigos que ameaçam todo ator, mas sua capacitação seria excelente e seu caráter estaria solidamente moldado. A solução ideal seria estabelecer institutos de pesquisas que, repetindo, estariam sujeitos a pobreza e autoridade rigorosa. O custo de um instituto como esse equivaleria à metade do montante consumido por um teatro provinciano subsidiado pelo Estado. Seu quadro de pessoal seria composto por um pequeno grupo de *experts* em problemas relacionados com o teatro, por exemplo, um psicanalista ou um antropólogo. Deveria ter um grupo de atores de um teatro laboratório normal e um grupo de pedagogos de uma escola secundária de teatro, além de uma pequena editora que imprimiria os resultados metódicos práticos. Esses impressos seriam permutados com outros centros semelhantes e enviados para interessados e pesquisadores em campos afins. É fundamental que toda pesquisa desse tipo seja supervisionada por um ou mais críticos de teatro que, de fora, como um advogado do diabo, analisem os pontos fracos e qualquer elemento alarmante da montagem final, baseando seus julgamentos nos mesmos princípios estéticos do teatro normal. Como vocês sabem, Ludwik Flaszen cuida dessa tarefa no nosso teatro.

EUGENIO BARBA – *Como pode esse modelo de teatro refletir o nosso tempo? Estou falando de conteúdo e análise dos problemas atuais.*

GROTOWSKI – Responderei de acordo com a experiência do nosso teatro. Embora muitas vezes a gente use textos clássicos, nosso teatro é contemporâneo no confronto com nossas raízes e com os nossos comportamentos e estereótipos atuais. Por isso mostra o nosso "hoje" através da perspectiva de "ontem", e o nosso "ontem" através da perspectiva de "hoje". Ainda que este teatro use uma linguagem elementar de signos, de sons – compreensível além do valor semântico da palavra, até mesmo por uma pessoa que não entenda a língua falada na peça –, ele deve ser considerado um teatro nacional já que é baseado na introspeção e na totalidade do nosso superego social que foi moldado por um específico clima nacional, tornando-se assim uma parte integrante dele.

Se desejarmos de fato investigar profundamente a lógica da nossa mente e do nosso comportamento para acessar suas camadas mais ocultas e seu motor secreto, então o sistema inteiro de signos construídos para a peça deve estar relacionado à nossa experiência, à realidade que nos surpreendeu e nos moldou, a essa língua de gestos, murmúrios, sons e entoações buscada na rua, no trabalho, nos cafés, resumindo, a todo comportamento humano que causou algum impacto em nós.

Estamos falando sobre profanação. O que é isso, de fato, senão um tipo de indelicadeza baseado no confronto brutal entre nossas declarações e nossas ações quotidianas, entre a experiência dos nossos antepassados, que vivem dentro de nós, e a nossa busca por um estilo de vida confortável ou nosso conceito de luta pela sobrevivência, entre os nossos complexos individuais e aqueles de toda a sociedade?

Isso significa que cada montagem clássica é como dar uma olhada no espelho, nas nossas ideias e tradições, e não simplesmente uma descrição de como sentiam ou pensavam as pessoas de épocas passadas.

Cada montagem baseada num tema contemporâneo é um encontro entre as características superficiais do presente e suas profundas raízes e motivaçoes ocultas. A montagem é nacional por tratar-se de uma pesquisa sincera e absoluta do nosso ego histórico; é realista porque é um excesso de verdade e é social porque é um desafio ao ser social, o espectador.

TEATRO É ENCONTRO

Em junho de 1967, durante a Expo 67 no Canadá, Jerzy Grotowski participou de um simpósio internacional de teatro em Montreal. Durante a sua estadia ele deu a seguinte entrevista a Nairn Kattan, que foi publicada em Arts et Lettres, Le Devoir *(julho de 1967). Tradução de Robert Dewsnap.*

NAIM KATTAN – *Em um de seus textos, você disse que o teatro pode existir sem figurinos ou cenários, sem música ou efeitos de iluminação – e até mesmo sem um texto. Você acrescentou: "No desenvolvimento da arte teatral, o texto foi um dos últimos elementos a ser acrescentado". Na sua visão, existe apenas um elemento que o teatro não pode dispensar, o ator. No entanto, os autores existem desde a* commedia dell'arte. *Pode o encenador de hoje desconsiderar as tradições teatrais de vários séculos? Como diretor, que lugar você confere ao texto?*

GROTOWSKI – Ele não é o cerne do problema. A coisa mais importante é o encontro. O texto é uma realidade artística que existe no sentido objetivo. Agora, se o texto for suficientemente antigo e tiver conservado toda a sua força até hoje – em outras palavras, se esse texto contiver uma certa concentração de experiências humanas, representações, ilusões, mitos e verdades que, ainda hoje, continuem reais para nós – então o texto se torna uma mensagem que recebemos de gerações passadas. Neste sentido, o texto novo pode ser uma espécie de prisma que reflete nossas experiências. Todo o valor do texto já está presente nele, uma vez escrito; isso é literatura, e podemos ler peças de teatro como parte da "literatura". Na França, peças publicadas em formato de livro recebem o título de *Teatro*, um erro na minha opinião, porque isso não é teatro e sim literatura dramática. Diante dessa literatura, podemos tomar duas posições: podemos ilustrar o texto através da interpretação de atores, da *mise en scène*, da cenografia, das situações da peça... Neste caso, o resultado não é teatro, e o único elemento vivo nesse tipo de encenação é a literatura. Podemos ainda ignorar o texto, virtualmente, tratando-o unicamente como um pretexto, fazendo interpolações e modificações, reduzindo-o a nada. Penso que ambas as soluções são falsas, porque em nenhum dos casos estamos exercendo nosso dever de artistas, apenas tentando cumprir com certas regras, e arte não gosta de regras. Obras-primas estão sempre baseadas na superação de regras. Ainda que, evidentemente, a prova disso se verifique no espetáculo.

Tomemos Stanislavski como exemplo. O seu plano era compreender todas as intenções dos autores, criar um teatro literário. E quando falamos do estilo de Tchecov, estamos na verdade nos referindo ao estilo das produções de Stanislavski para as peças de Tchecov. Aliás, o próprio Tchecov protestou contra isso ao dizer: "Eu escrevi *vaudevilles* e Stanislavski pôs no palco dramas sentimentais". Stanislavski foi um artista genuíno e ele concebeu, involuntariamente, *seu* próprio Tchecov e não um Tchecov objetivo. Por sua vez, Meyerhold propôs, na melhor das intenções, um teatro autônomo em relação à literatura. Mas penso que sua montagem é o único exemplo, na história do teatro, de uma encenação tão profundamente enraizada no espírito de Gogol, no seu significado mais profundo. *O inspetor geral* de Meyerhold foi uma espécie de colagem dos textos de Gogol. Consequentemente, não são as nossas ótimas ideias, e sim o nosso treinamento que constitui a prova.

NAIM KATTAN – *Qual é a tarefa do teatro em relação à literatura?*

GROTOWSKI – A essência do teatro é o encontro. O homem que faz um ato de autorrevelação é, digamos assim, aquele que estabelece contato com ele mesmo. Isto é, uma confrontação extrema, sincera, disciplinada, exata e total – não simplesmente uma confrontação com seus pensamentos, mas a que envolve todo o seu ser, desde seus instintos e seu inconsciente até seu estado mais lúcido.

O teatro é também um encontro entre pessoas criativas. Sou eu mesmo, como diretor, que sou confrontado com o ator, e a autorrevelação do ator revela-me a mim mesmo. Os atores e eu somos confrontados com o texto. Agora, não podemos expressar o que é objetivo no texto, e de fato só aqueles textos que são realmente fracos nos dão uma única possibilidade de interpretação. Todos os grandes textos representam uma espécie de abismo para nós. Hamlet, por exemplo: uma enorme quantidade de livros foi dedicada a esse personagem. Professores dirão, cada um a seu modo, que descobriram um Hamlet objetivo. Sugerem-nos o Hamlet revolucionário, o rebelde e o Hamlet impotente, Hamlet o esquisito etc. Mas não há nenhum Hamlet objetivo. O texto é exageradamente bem feito para isso. A força de grandes trabalhos realmente está no seu efeito catalítico: ela nos abre portas, põe em movimento a máquina da nossa autoconsciência. O meu encontro com o texto assemelha-se ao meu encontro com o ator e o dele comigo. Tanto para o diretor quanto para o ator, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos permite uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está oculto dentro de nós e realizar o ato de ir ao encontro do outro; em outras palavras, transcender a nossa solidão. No teatro, se quiser, o texto tem a mesma função que o mito teve para o poeta dos tempos antigos. O autor de *Prometeu* encontrou no mito de Prometeu tanto um ato de provocação como um trampolim, talvez, até, a fonte da sua própria criação. Mas o seu *Prometeu* foi o produto da sua experiência pessoal. É tudo o que se pode dizer sobre ele; o resto não tem nenhuma importância. Repito, alguém pode encenar o texto em sua totalidade, outro pode modificar a sua estrutura inteira ou fazer uma espécie de colagem. Também se pode, por outro lado, fazer adaptações e interpolações. Em nenhum dos casos isso é uma questão de criação teatral mas de literatura. Brecht deu exemplos de como tratarmos outros autores, e Shakespeare também. Quanto a mim, não desejo fazer nem uma interpretação literária nem um tratamento literário, já que ambos estão além da minha competência e do meu campo que é a criação teatral. Para mim, um criador de teatro, o que importa não são as palavras mas o que fazemos com elas, o que dá vida às palavras inanimadas do texto, o que as transforma na "Palavra". Vou além: o teatro é um ato engendrado por reações e impulsos humanos, por contato entre as pessoas. É um ato biológico e também espiritual. Vamos deixar claro que eu não quero dizer fazer amor com a plateia – isso implicaria transformar a si mesmo numa espécie de artigo à venda.

NAIM KATTAN – *De qualquer jeito, para montar peças você continua tendo que escolher textos e autores. Qual é o seu critério? Como você escolhe uma peça em detrimento de outra, um autor ao invés de outro?*

GROTOWSKI – O encontro resulta de uma fascinação. Ele implica uma luta, e também algo tão semelhante em profundidade que existe uma identificação entre os que tomam parte no encontro. Cada diretor deve buscar encontros que se ajustam à sua própria natureza. Para mim, isso significa os grandes poetas românticos da Polônia. Mas também representa Marlowe e Calderón. Quero deixar bastante claro que gosto muito de textos que pertençam a uma notável tradição. Para mim, eles são como as vozes dos meus antepassados e aquelas vozes que nos chegam das fontes da nossa cultura europeia. Essas obras me fascinam porque nos dão a possibilidade de uma confrontação sincera – uma brutal e brusca confrontação entre, de um lado, as crenças e as experiências da vida de gerações prévias e, do outro, as nossas próprias experiências e os nossos próprios preconceitos.

NAIM KATTAN – *Existe, na sua opinião, uma relação entre um trabalho dramático e a época em que ele toma forma?*

GROTOWSKI – Sim, existe de fato uma relação entre o contexto histórico do texto, a época e o próprio texto. Mas não é o contexto que decide a nossa inclinação e a nossa vontade para nos confrontar com essas obras. É o contexto das minhas experiências de hoje que decide a minha escolha. Vamos tomar um exemplo – Homero. Por que estudamos a *Ilíada* e a *Odisseia* atualmente? É para nos familiarizar com a vida cultural e social das pessoas daquela época? Possivelmente sim, mas isso é um trabalho para os professores. Sob a perspectiva da arte, os trabalhos estão sempre vivos. Os personagens da *Odisseia* continuam atuais porque ainda existem peregrinos. Também nós somos peregrinos. A peregrinação deles é diferente da nossa, e é por esse motivo que joga uma luz nova na nossa própria condição.

Não se deve fazer tantas especulações no campo da arte. A arte não é a fonte da ciência. É a experiência a que nos entregamos quando nos abrimos para os outros, quando nos confrontamos com eles para nos entender – não no sentido científico de recriar o contexto de uma época na história, mas no sentido elementar e humano. Na longa procissão de mães agonizantes, não é o contexto histórico de Níobe que nos interessa. Naturalmente, o passado está presente na medida em que ainda podemos ouvir e entender a sua voz. A voz de Níobe pode nos parecer um pouco estranha. É, sem dúvida, bem diferente daquela da mãe que chora por suas crianças em Auschwitz, e esta diferença constitui todo o contexto histórico. Ele está oculto; e se tentamos separá-lo, sublinhá-lo e acentuá-lo, então perdemos tudo, uma vez que a experiência artística é aberta e direta.

AKROPOLIS: TRATAMENTO DO TEXTO

1 | *Akropolis*: A marcha para o trabalho para construir a Akropolis do nosso tempo: um campo de extermínio (Zbigniew Cynkutis e Ryszard Cieślak). Foto: Teatro Laboratório.

Este texto de Ludwik Flaszen, conselheiro literário ao Teatro Laboratório, foi publicado em: Pamiętnik Teatralny *(Varsóvia, 3,1964),* Alla Ricerca del Teatro Perduto *(Marsilio Editori, Pádua, 1965) e* Tulane Drama Review *(Nova Orleans, T 27, 1965). Tradução: Simone Sanzenbach.*

Akropolis *foi produzido por Jerzy Grotowski. Seu principal colaborador nesta produção foi o conhecido cenógrafo polonês Josef Szajna, que também desenhou figurino e adereços. A arquitetura cênica foi de Jerzy Gurawski.*

Personagens principais e intérpretes:
Jacob, o harpista, líder da tribo da morte - ***Zygmunt Molik***
Rebecca Cassandra - ***Rena Mirecka***
Isaac - ***Antoni Jaholkowski***
Anjo Paris - ***Zbigniew Cynkutis*** *ou* ***Mieczyslaw Janowski***
Esau - ***Ryszard Cieślak***

O texto

O drama de Wyspianski recebeu algumas modificações para se ajustar ao objetivo do diretor. Mas as poucas interpolações e modificações no texto original não depreciam o estilo do poeta. O equilíbrio do texto foi um pouco alterado pela repetição deliberadamente obsessiva de certas frases como "a nossa Akropolis" ou "o cemitério das tribos". Esta liberdade se justifica uma vez que essas frases são os temas de que trata a peça. O prólogo é um fragmento de uma das cartas de Wyspianski, referindo-se à "Akropolis" como o símbolo do ponto mais alto de qualquer civilização específica.

De todas as peças que Grotowski dirigiu, *Akropolis* é a menos fiel ao seu original. A única coisa que pertence ao autor é o estilo poético. A peça foi transposta para circunstâncias de montagem totalmente diferentes daquelas planejadas pelo poeta. Numa espécie de contraposição, foi enriquecida com associações de ideias que reforçam, como resultado secundário do investimento, um conceito específico da técnica: a matéria verbal da peça teve de ser transplantada e enxertada nas vísceras de uma concepção cênica estrangeira. Esse transplante foi feito com tanta habilidade que as palavras parecem brotar espontaneamente das circunstâncias impostas pelo teatro.

Nossa Akropolis

A ação da peça se passa na Catedral Wawel, de Cracóvia. Na noite da Ressurreição, as estátuas e os personagens das tapeçarias revivem cenas do Velho Testamento e da Antiguidade, as autênticas raízes da tradição europeia.

O autor concebeu sua obra como uma visão panorâmica da cultura mediterrânea cujas correntes principais estão representadas nesta Akropolis polonesa. Na ideia do "cemitério das tribos", para citar Wyspianski, o conceito do diretor coincide com o do poeta. Ambos querem representar a totalidade de uma civilização e testar seus valores usando o critério da experiência contemporânea. Para Grotowski, contemporâneo significa a segunda metade do século XX. Por isso a sua experiência é infinitamente mais cruel que a de Wyspianski e os valores centenários da cultura europeia são testados rigorosamente. O seu ponto de encontro não é mais a pacífica sala de descanso da velha catedral, onde o poeta sonhou e meditou solitário sobre a história do mundo. Eles se encontram no ruído de um mundo extremo, no centro da confusão poliglota onde o nosso século os projetou: em um campo de extermínio. Os personagens reencenam os grandes momentos da nossa história cultural; mas eles trazem à vida não as figuras imortalizadas nos monumentos do passado, e sim as fumaças e emanações de Auschwitz.

Trata-se, de fato, de um "cemitério das tribos", mas não como aquele onde perambulou e sonhou o velho poeta galiciano. Ele é literalmente "um cemitério", completo, perfeito, paradoxal; aquele que transforma as ousadas figuras poéticas em realidades. "Nossa Akropolis", cega de esperança, não verá a Ressurreição do Cristo-Apolo: ele ficou para trás, nos confins misteriosos da experiência coletiva. O drama formula uma pergunta: o que acontece à natureza humana quando ela se defronta com a violência total? A luta de Jacó com o Anjo e o trabalho forçado dos presos, o dueto de amor de Páris e Helena e os lamentos dos prisioneiros, a Ressurreição de Cristo e os fornos, uma civilização de deformação e corrupção...

Presa às suas raízes, essa imagem da raça humana suscita horror e compaixão. A tragicomédia de valores apodrecidos tem contrastado com a apoteose luminosa que encerra o drama histórico-filosófico do velho poeta. O diretor mostrou que o sofrimento é feio, além de terrível. A humanidade se reduziu a reflexos animais elementares. Em uma intimidade piegas, o assassino e a vítima parecem gêmeos.

Todos os pontos de luz são, deliberadamente, apagados durante a apresentação. O último vislumbre de esperança é esmagado por uma ironia blasfema. Do jeito que é apresentada, a peça pode ser interpretada como uma chamada à memória ética do espectador, ao seu inconsciente moral. Em que ele se tornaria se fosse submetido ao teste supremo? Tornar-se-ia uma concha humana vazia? Tornar-se-ia a vítima daqueles mitos coletivos criados para a consolação mútua?

A realidade da montagem

A peça é concebida como uma paráfrase poética de um campo de extermínio. A interpretação literal e a metáfora se misturam como em um devaneio. A regra do Teatro Laboratório é distribuir a ação por todas as partes do teatro e entre os espectadores. Não se espera que estes, contudo, tomem parte na ação. Foi decidido que em *Akropolis* não haveria nenhum contato direto entre atores e espectadores: os atores representam aqueles que foram iniciados na derradeira experiência, são os mortos; os espectadores representam aqueles que estão fora do círculo de iniciados e que continuam no fluxo da vida cotidiana, eles são os vivos. Esta separação, combinada com a proximidade dos espectadores, contribui para a impressão de que os mortos nascem de um sonho dos vivos. Os presos pertencem a um pesadelo e parecem avançar sobre os espectadores adormecidos por todos os lados. Eles aparecem em lugares diferentes, simultânea ou consecutivamente, criando uma sensação de vertigem e de onipresença ameaçadora.

No meio da sala há uma caixa enorme. Sobre ela está um amontoado de sucatas de metal: chaminés de vários comprimentos e larguras, carrinho de mão, banheira, pregos e martelos. Tudo é velho, enferrujado, e parece ter sido recolhido de um ferro velho. A realidade desses adereços é a ferrugem e o metal. A partir deles, e à medida que a ação se desenvolve, os atores construirão uma civilização absurda; uma civilização de câmaras de gás, sugerida por chaminés que irão decorar a cena inteira ao serem penduradas em cordões ou pregadas no chão pelos atores . E assim se passa do fato para a metáfora.

Figurinos

Os figurinos são sacos cheios de buracos cobrindo corpos nus. Os buracos são remendados com um material que sugere a carne dilacerada; através dos buracos é possível ver corpos feridos. Sapatos de madeira pesados para os pés; nas cabeças, boinas neutras. Essa é uma versão poética do uniforme do campo de concentração. Pela uniformidade os trajes despojam os homens da suas personalidades, apagam as características que indicam sexo, idade e a classe social. Os atores se transformam em seres completamente idênticos. Não são nada além de corpos torturados.

Os protagonistas são os prisioneiros e, em nome de uma lei superior, não escrita, eles são os seus próprios torturadores. As condições impiedosas do campo de extermínio compõem o ambiente de suas vidas. O trabalho esmaga-os pela quantidade e pela futilidade; os guardas marcam sinais rítmicos e os presos gritam implorando. Mas a luta pelo direito de vegetar e amar continua em seu passo diário. A cada comando os destroços humanos, quase mortos, levantam-se como soldados disciplinados. O ritmo pulsante da peça enfatiza a construção da nova civilização; o trabalho expressa o teimoso desejo de viver dos prisioneiros, que é reafirmado a todo instante em todas as suas ações.

Não existe herói, nenhum personagem distingue-se dos outros pela sua própria individualidade. Existe apenas a comunidade, que é a representação de todas as espécies numa situação extrema. Nos *fortíssimos*, o ritmo é quebrado num clímax de palavras, canções, gritos e barulhos. Tudo parece multiforme e deformado, algo que se dissolve e depois se remonta numa unidade rota. Lembra uma gota d'água na lente de um microscópio.

Mitos e realidade

Durante as pausas no trabalho, a comunidade fantástica se entrega aos devaneios. Os desgraçados possuem nomes de heróis bíblicos e homéricos. Identificam-se com eles e representam, dentro de suas limitações, as próprias versões das lendas. Trata-se de transmutação através do sonho, um fenômeno conhecido em comunidades de prisioneiros que, ao atuarem, vivem uma realidade diferente da sua. Criam um certo grau de realidade para seus sonhos de dignidade, nobreza e felicidade. Esse é um jogo cruel e amargo que ridiculariza as aspirações dos prisioneiros ao serem traídos pela realidade.

Jacó pisoteia seu futuro sogro até a morte enquanto pede a mão de Rachel em casamento. De fato, seu relacionamento com Laban não é governado pela lei patriarcal, mas pelas exigências absolutas do direito de sobreviver. O embate entre Jacó e o Anjo é uma luta entre dois prisioneiros: um deles está ajoelhado e apoia nas costas um carrinho de mão, dentro do qual está o outro pendurado de cabeça para baixo e de costas. O Jacó ajoelhado tenta livrar-se da sua carga, o Anjo, que bate com a cabeça no chão. Por sua vez o Anjo tenta esmagar Jacob chutando sua cabeça. Mas seu pé acerta a borda do carrinho de mão. E Jacob luta com todas as forças para controlar sua carga. Os protagonistas não podem escapar um do outro. Cada um está preso à sua ferramenta e a tortura é mais intensa porque eles não podem aliviar a ira opressora. A famosa cena do Velho Testamento é interpretada como duas vítimas torturando-se mutuamente sob a pressão da necessidade, o poder anônimo mencionado na discussão.

Páris e Helena expressam o encanto do amor sensual; mas Helena é um homem. O dueto de amor deles é acompanhamento pelo riso zombeteiro do grupo de prisioneiros. Um erotismo degradado governa o mundo onde a privacidade é impossível. A sensibilidade sexual deles se transformou na mesma de qualquer comunidade monossexual, como o exército, por exemplo. De mesmo modo Jacó direciona sua ternura para objetos compensatórios: sua noiva é uma chaminé enrolada por um pedaço de véu. Assim equipado, ele conduz solenemente a procissão nupcial seguida por todos os prisioneiros que cantam uma canção folclórica. No ponto alto desta cerimônia improvisada, ouve-se o som claro de um sino de altar, sugerindo ingenuamente, e até ironicamente, o sonho da felicidade simples.

O desespero de homens condenados sem a esperança da liberdade se revela: quatro prisioneiros comprimem os seus corpos contra as paredes do teatro como mártires. Rezam a oração da esperança na ajuda de Deus anunciada pelo Anjo no sonho de Jacó. Um deles percebe na reza o ritual de tristeza e a lamentação tradicional da Bíblia. Eles simulam ser judeus em frente ao Muro das Lamentações. Há também o desespero agressivo do condenado que se rebela contra o seu destino: Cassandra. Um dos prisioneiros, uma mulher, sai da fila durante a chamada. Ela se contorce histericamente; sua voz é vulgar, sensual e áspera; ela expressa os tormentos de uma alma egocêntrica. Mudando de repente para um tom de lamento suave, ela anuncia com uma óbvia satisfação o que o destino guarda para a comunidade. Seu monólogo é interrompido pelas vozes ásperas e guturais dos prisioneiros nas filas fazendo a própria contagem. Os sons sincopados da chamada substituem o grasnar de corvos pedido no texto de Wyspianski.

Quanto à esperança, o grupo dos farrapos humanos, liderados pelo Cantor, encontra o Salvador. O Salvador sem cabeça tem o corpo azulado e espancado, numa referência horrível aos esqueletos miseráveis dos campos de concentração. O Cantor levanta o cadáver com um gesto lírico, como um sacerdote que levanta o cálice. A multidão fixa o olhar religiosamente e segue o líder em procissão. Começam a entoar um hino de Natal para louvar o Salvador. O canto se torna cada vez mais barulhento, até transformar-se num lamento extasiado, rasgado por gritos e risadas histéricas. Os círculos de procissão ao redor da enorme caixa no centro da sala esticam os braços em direção ao Salvador, fixando o olhar em adoração. Alguém tropeça, cai, levanta-se cambaleando e avança em direção ao Cantor. A procissão evoca as multidões religiosas da Idade Média, os penitentes que se flagelam e os mendigos. Entram em êxtase através de uma dança religiosa. Intermitentemente, a procissão para e a multidão fica quieta. De repente o silêncio é quebrado pelas litanias devotas do Cantor, a que a multidão responde. Num estado de êxtase supremo, a procissão chega ao fim da peregrinação. O Cantor emite um grito piedoso, abre um buraco na caixa e rasteja para dentro arrastando com ele o cadáver do Salvador. Um a um, os prisioneiros o seguem cantando fanaticamente. Eles parecem se jogar para fora do mundo. Quando o último dos condenados desaparece, a tampa da caixa é fechada com estrondo. Acontece um silêncio súbito e então, depois de algum tempo, ouve-se uma voz calma e vulgar. Ela diz apenas: "Eles se foram, e a fumaça se eleva em espirais". O alegre delírio encontrou sua realização no crematório. Fim.

O teatro pobre

A rigorosa independência dos adereços de cena é uma das principais normas do Teatro Laboratório. É absolutamente proibido acrescentar à montagem algo que não esteja lá desde o começo. A quantidade de pessoas e objetos que já se encontram no teatro deve ser suficiente para dar conta de todas as situações da peça.

As chaminés e os destroços metálicos são usados como cenários e como uma metáfora concreta e tridimensional que ajuda na criação da visão. Mas a metáfora tem origem na função das chaminés. Surge de atividades que aos poucos vão sendo substituídas à medida que a ação se desenvolve. Quando os atores deixam o teatro, deixam para trás também as chaminés que forneceram uma motivação concreta para a peça.

Todos os objetos têm múltiplo uso. A banheira é uma banheira absolutamente frugal; por outro lado, é também uma banheira simbólica: uma representação de todas as banheiras em que corpos humanos foram processados para fazer sabão e couro. Ao ser emborcada, esta mesma banheira se transforma no altar, diante do qual um prisioneiro entoa uma oração. Colocada num lugar mais alto, ela vira a cama nupcial de Jacó. Os carrinhos de mão são ferramentas de trabalho do dia a dia, mas são também carros funerários que transportam os cadáveres e, escorados contra a parede, viram o trono de Priam. Uma das chaminés é transformada pela imaginação de Jacó em uma noiva grotesca.

Esse mundo de objetos representa os instrumentos musicais da peça: a cacofonia monótona da morte e do sofrimento sem sentido – metal arranhando metal, batidas de martelos e canos de metal por onde ecoa a voz humana. Alguns pregos chacoalhados por um prisioneiro evocam o sino de altar. Apenas um instrumento musical é verdadeiro, o violino. Seu tema é usado como um pano de fundo lírico e melancólico para uma cena brutal, ou como o eco rítmico dos apitos e dos comandos dos guardas. A imagem visual é quase sempre acompanhada por uma referência acústica. A quantidade de adereços é extremamente limitada e todos têm múltiplas funções. Mundos são criados a partir de objetos simples, como nas brincadeiras das crianças e nos jogos improvisados. Estamos lidando com um teatro capturado lá na sua etapa embrionária. Lá no meio de um processo criativo onde o instinto despertado escolhe espontaneamente os instrumentos para a transformação mágica. Um homem vivo, o ator, é a força criativa por trás de tudo isso.

Notas sobre a atuação

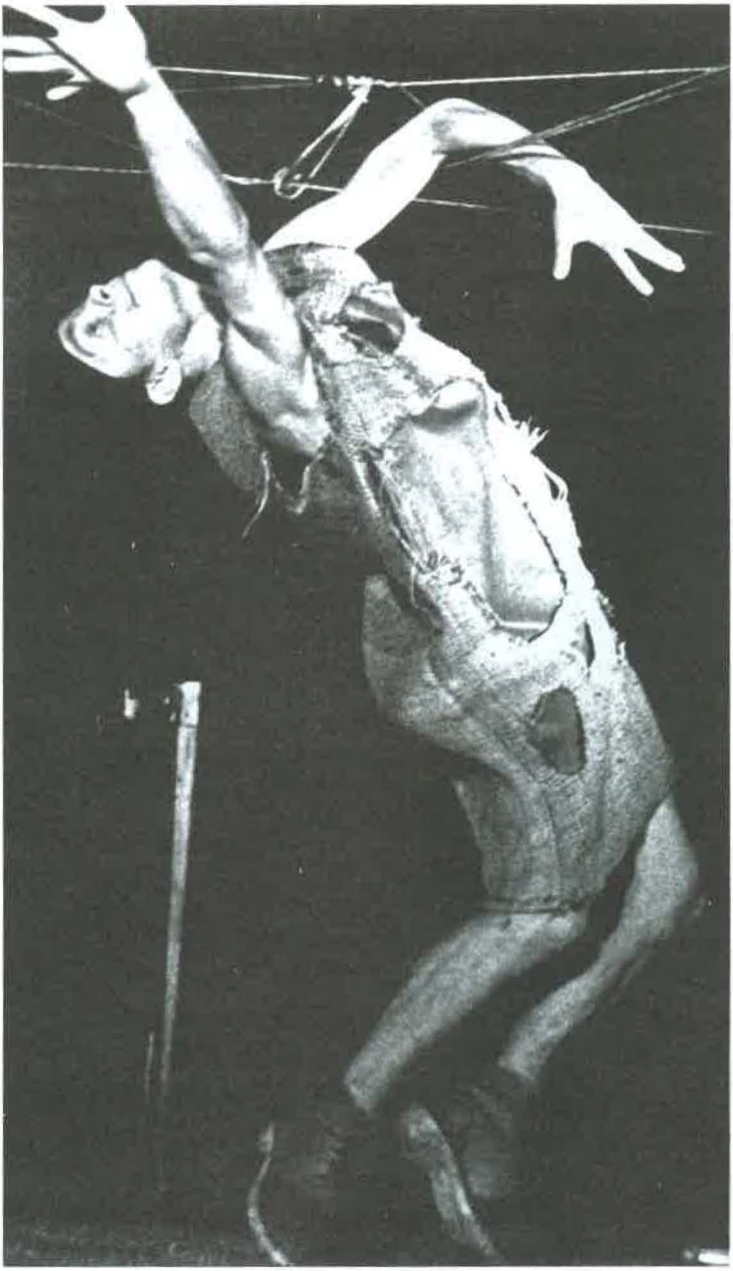
No teatro pobre o ator deve compor uma máscara orgânica por meio dos seus músculos faciais e assim cada personagem usa a mesma expressão no decorrer da peça. Enquanto o corpo inteiro se movimenta conforme as circunstâncias, a máscara se mantém numa expressão de desespero, sofrimento e indiferença. O ator multiplica-se numa espécie de ser híbrido atuando polifonicamente fora do seu papel. As diferentes partes do seu corpo são como uma rédea solta permitindo reflexos diferentes e, muitas vezes, contraditórios, enquanto a língua nega não só a voz, mas também os gestos e a mímica.

Todos os atores usam gestos, posições, e ritmos emprestados da pantomima. Cada um tem seu perfil absolutamente definido. Isso resulta numa despersonalização dos personagens. Quando os traços individuais são retirados, os atores se transformam em estereótipos da espécie humana.

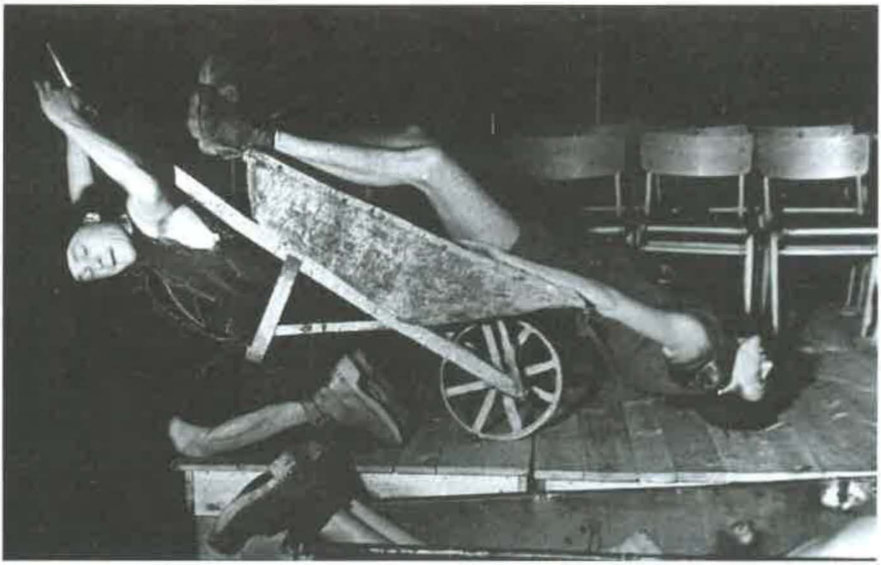
Os meios de expressão verbal foram consideravelmente alargados porque todos eles são usados, começando pelo balbuciar confuso dos bebês e chegando à oratória recitada com sofisticação. Gemidos desarticulados, rugidos de animais, canções folclóricas suaves, cantos litúrgicos, dialetos e declamação de poesia: está tudo lá. Os sons foram entrelaçados numa partitura complexa que traz a lembrança fugaz de todas as formas de linguagem. Eles estão misturados nesta nova Torre de Babel, no choque entre estrangeiros e línguas diferentes que se encontram momentos antes do extermínio.

A mistura desses elementos incompatíveis, combinados com a deformação da linguagem, provoca reflexos elementares. Resquícios de sofisticação se justapõem a comportamentos animais. Recursos de expressão literalmente "biológicos" são associados a composições convencionais. Em *Akropolis,* a humanidade é forçada a passar por uma peneira muito fina de onde sua textura sai mais refinada.

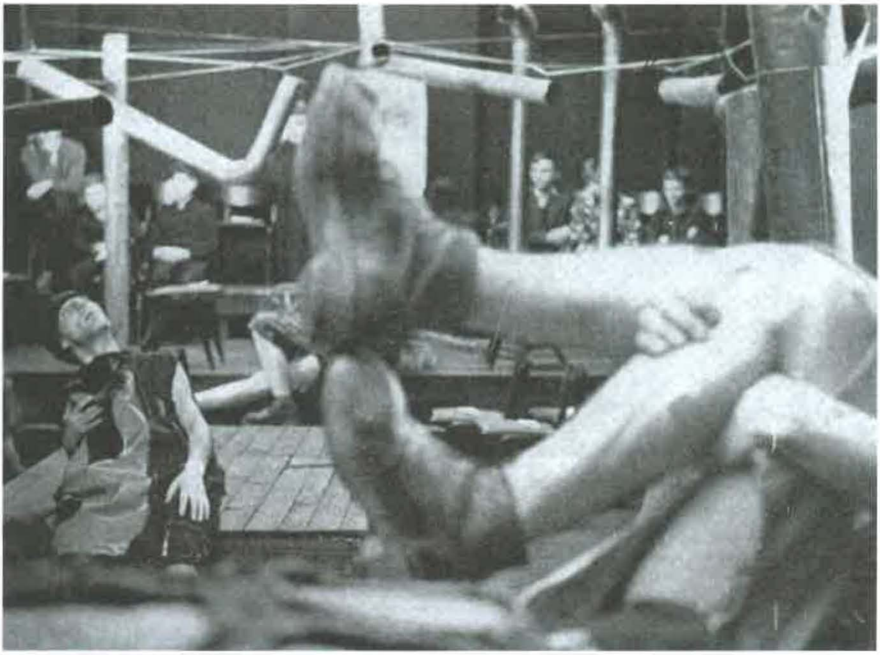
2 | *Akropolis*: Diálogo entre dois monumentos (Rena Mirecka e Zbigniew Cynkutis). Foto: Teatro Laboratório.



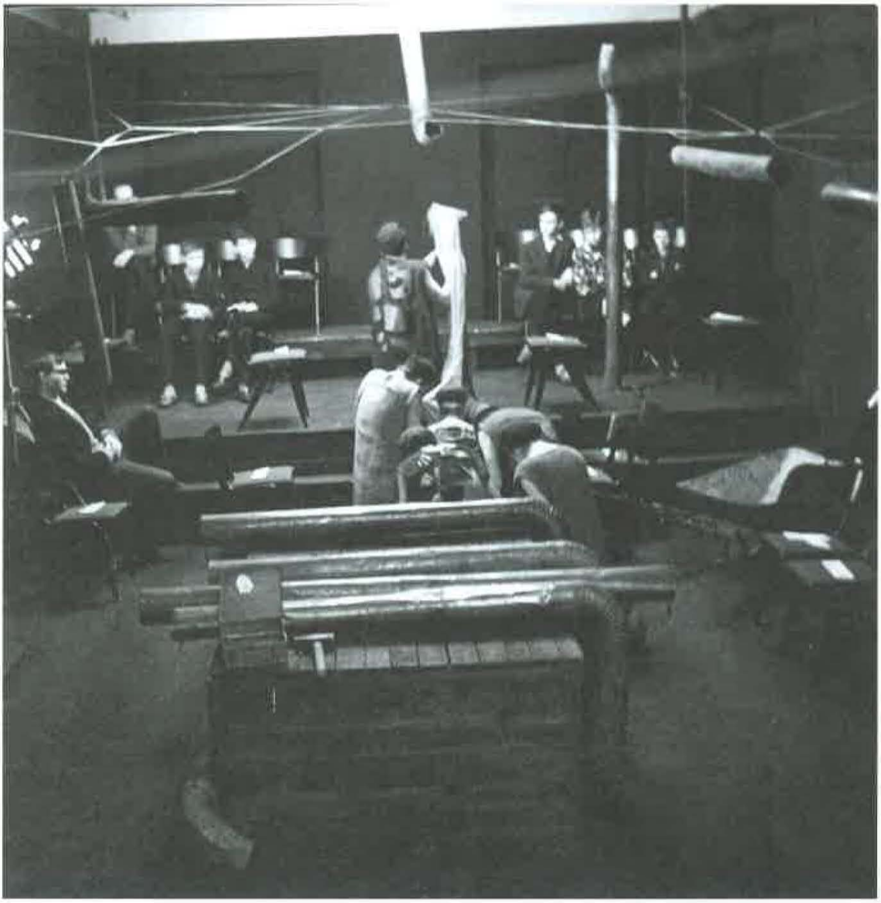
3 | *Akropolis*: Esaú (Ryszard Cieślak) canta os louvores da liberdade da vida de um caçador. Foto: Teatro Laboratório.



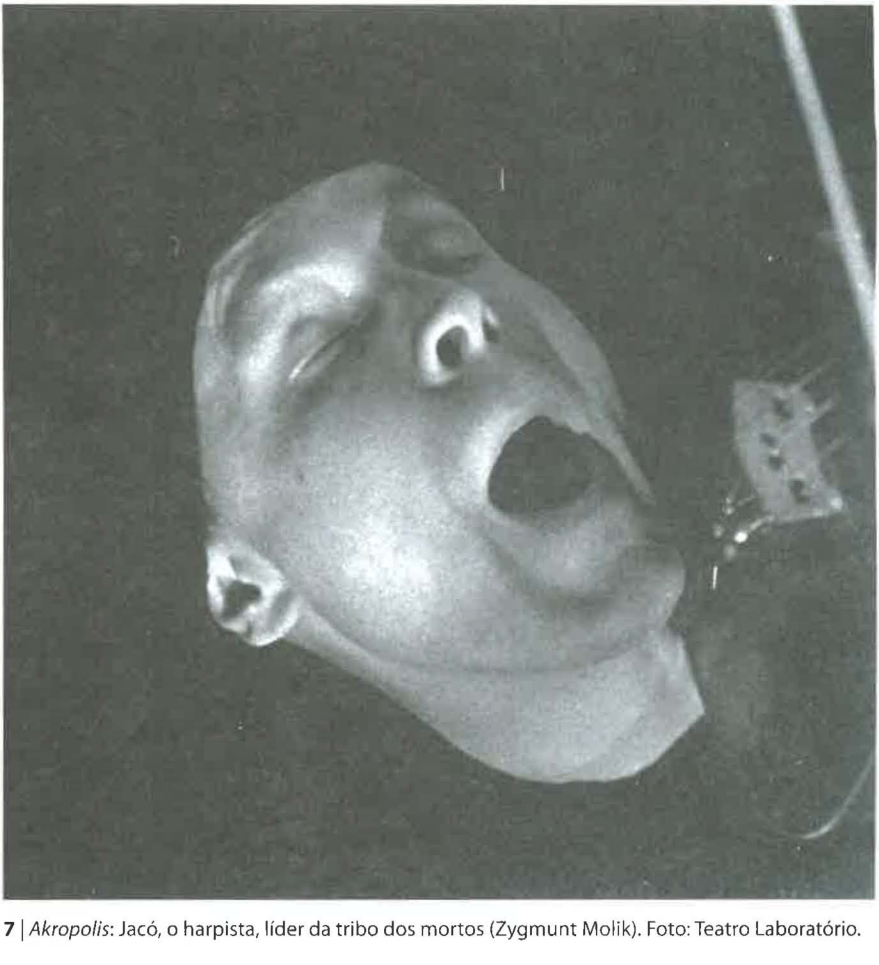
4 | *Akropolis*: A luta entre Jacó e o Anjo (Zbigniew Cynkutis e Zygmunt Molik). Foto: Teatro Laboratório.



5 | *Akropolis*: Os presos descansam. Foto: Teatro Laboratório.

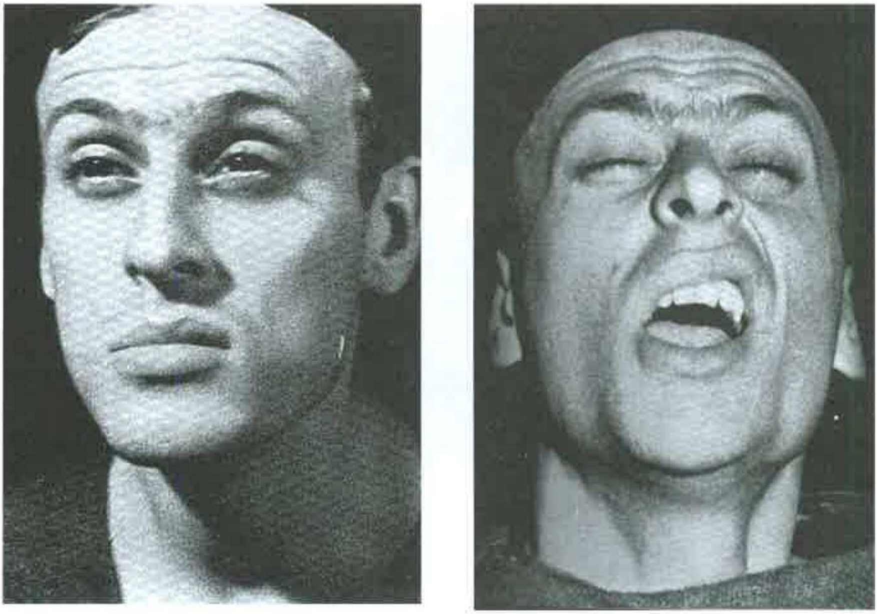


6 | *Akropolis*: a procissão de casamento de Rebeca e Jacó. Jacó (Zygmunt Molik) mostra o caminho, ternamente carregando um pedaço da chaminé que substitui sua noiva. Foto: Teatro Laboratório.

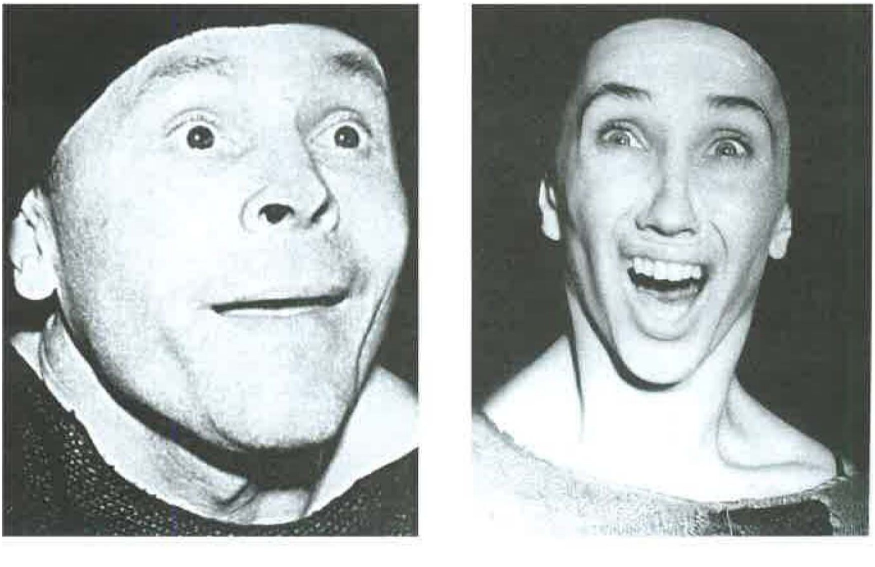


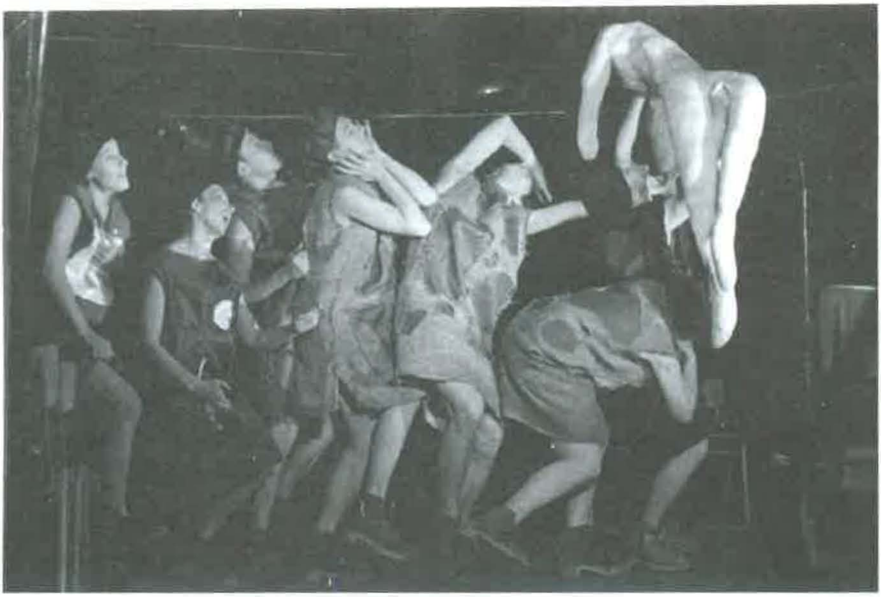
7 | *Akropolis*: Jacó, o harpista, líder da tribo dos mortos (Zygmunt Molik). Foto: Teatro Laboratório.

8 | *Akropolis*: Páris e Helena mostram a felicidade do amor sensual, mas aqui Helena é um homem. Seu murmúrio lírico é acompanhado pelo zombar unânime do coro de presos. Foto: Teatro Laboratório.

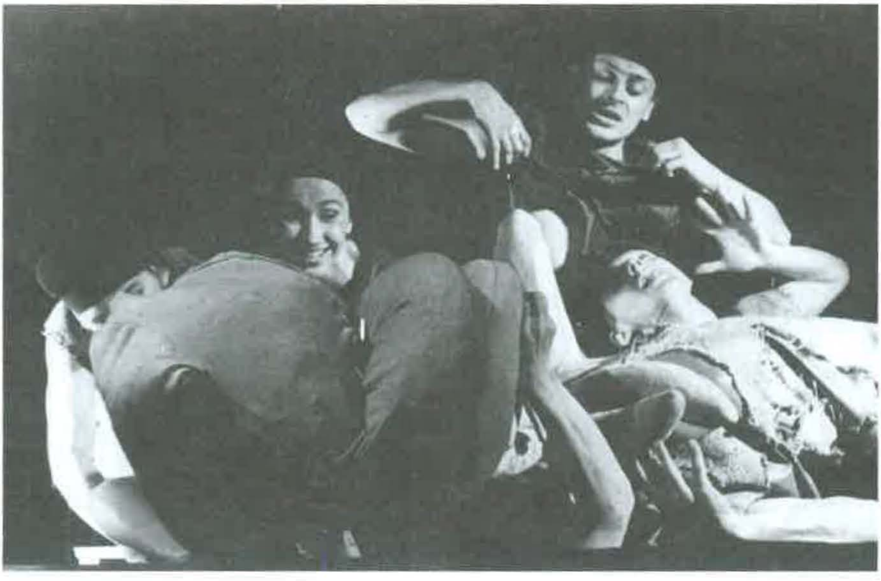


9–12 | *Akropolis*: Máscaras criadas apenas pelos músculos faciais (Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka). Foto: Teatro Laboratório.





13 | *Akropolis*: O Salvador chegou. Acredita-se que um cadáver sem cabeça é Cristo e os prisioneiros, extasiados de alegria, o acompanham para a salvação. Foto: Teatro Laboratório.



14 | *Akropolis*: A descida para a salvação: o crematório. Foto: Teatro Laboratório.

DR. FAUSTO: MONTAGEM DO TEXTO

Nem uma palavra do texto original de Marlowe foi modificada, mas o texto foi rearranjado numa "colagem" em que a sequência das cenas foi modificada, novas cenas foram criadas e algumas das originais foram omitidas. Estas são as anotações de produção feitas por Eugenio Barba. Este texto foi publicado em Drama Tulane *(Nova Orleans, T 24, 1964) e* Alla Ricerca del Teatro Perduto *(Marsilio Editori, Pádua, 1965). Tradução: Richard Schechner.*

Dr. Fausto *foi encenado por Jerzy Grotowski. Os figurinos foram desenhados por Waldemar Krygier e a arquitetura cênica por Jerzy Gurawski.*

Personagens principais:
Fausto – **Zbigniew Cynkutis**
Mefistófeles andrógino – **Rena Mirecka** e **Antoni Jaholkowski**
Benvolio – **Ryszard Cieślak**

Fausto tem uma hora de vida antes de seu martírio no inferno e danação eterna. Ele convida seus amigos para uma última ceia, uma confissão pública na qual lhes oferece episódios da sua vida como Cristo ofereceu o seu corpo e sangue. Fausto dá as boas-vindas aos seus convidados - o público - conforme eles chegam e pede a eles que sentem ao lado de duas mesas longas nas laterais da sala. Fausto toma seu lugar em uma terceira mesa menor, como o vigário superior em um refeitório. A sensação é a de um mosteiro medieval, e aparentemente a história diz respeito somente aos monges e seus convidados. Esse é o arquétipo principal do texto. Fausto e os outros personagens estão vestidos com hábitos de diferentes ordens. Fausto está de branco; Mefistófeles está de preto, interpretado simultaneamente por um homem e uma mulher, e outros personagens estão vestidos como franciscanos. Há também dois atores sentados às mesas com a plateia, vestindo roupas do dia a dia. Falaremos mais sobre eles depois.

Esta é uma peça baseada em uma temática religiosa. Deus e o Diabo criam intrigas com os protagonistas - por isso a peça se passa em um mosteiro. Há uma dialética entre escárnio e apoteose. Fausto é um santo e sua santidade se manifesta através de um desejo absoluto pela verdade pura. Se o santo e sua santidade devem ser uma coisa só, ele deve se rebelar contra Deus, Criador do mundo, porque as leis do mundo são armadilhas que contradizem moral e verdade.

> *Stipendium peccati mors est. Ai! Stipendium etc.*
> A recompensa do pecado é a morte. Isso é difícil.
> *Si peccasse negamus, fallimur*
> *Et nulla est in nobis veritas.*
> Se dizemos que não temos nenhum pecado,
> Nos enganamos, e não há nenhuma verdade em nós.
> Então, provavelmente devemos pecar,
> E assim consequentemente morrer.
> Sim, devemos morrer uma morte eterna.
> (I, I, 39–47)

O que quer que façamos - bom ou mau –, estamos condenados. O santo não é capaz de aceitar como modelo esse Deus que arma contra o homem. As leis de Deus são mentiras, Ele investiga a desonra nas nossas almas para melhor nos condenar. Por isso, se alguém quer a santidade, deve ser contra Deus.

Mas com o que o santo deve se preocupar? Com sua alma, naturalmente. Para usar uma expressão moderna, com seu próprio autoconhecimento. Fausto, então, não está interessado em filosofia ou teologia. Ele deve rejeitar esse tipo de conhecimento e procurar outra coisa. A sua pesquisa começa precisamente na sua rebelião contra Deus. Mas como ele se rebela? Assinando seu pacto com o Diabo. Na verdade, Fausto não é apenas um santo mas um mártir - mais até que os santos e mártires cristãos, porque ele não espera nenhuma recompensa. Pelo contrário, ele sabe que seu fim será a danação eterna.

Aqui nós temos o arquétipo do santo. O papel é desempenhado por um ator que parece jovem e inocente e suas características psicofísicas se assemelham às de São Sebastião. Mas este é um São Sebastião antirreligioso, lutando contra Deus.

A dialética de escárnio e apoteose é então constituída de um conflito entre a santidade laica e a santidade religiosa, ridicularizando nossas ideias habituais sobre o que seja um santo. Mas ao mesmo tempo essa luta apela para o nosso compromisso "espiritual" contemporâneo, e então temos a apoteose. Na montagem , as ações de Fausto são uma paráfrase grotesca dos atos de um santo; ele também revela, ao mesmo tempo, o *pathos* pungente de um mártir.

O texto é rearranjado de tal modo que a cena dois, do quinto ato do roteiro de Marlowe - na qual Fausto discute com os três eruditos -, abre a peça. Fausto, cheio de humildade, seus olhos vazios, perdidos na iminência do seu martírio, cumprimenta seus convidados sentado a sua pequena mesa com os braços abertos como na Cruz. Ele então começa a sua confissão. O que normalmente chamamos de virtude, ele chama de pecado: os seus estudos teológicos e científicos; e o que chamamos pecado, ele chama de virtude: o seu pacto com o Diabo. Durante a confissão, a cara de Fausto ganha uma luz interior.

Quando Fausto começa a falar sobre o Diabo e os seus primeiros truques mágicos, ele entra em uma segunda realidade (*flashbacks*). A ação então se desloca para as duas mesas, onde Fausto evoca os episódios da sua vida, uma espécie de paráfrase biográfica.

Cena 1. Fausto cumprimenta seus convidados.

Cena 2. Wagner anuncia que o seu mestre está para morrer.

Cena 3. Um monólogo em que Fausto confessa publicamente como pecados os seus estudos e exalta como uma virtude o seu pacto com o Diabo.

Cena 4. Em um *flashback*, Fausto começa a contar a história da sua vida. Primeiro há um monólogo recordando o momento em que ele decidiu renunciar à teologia e praticar a magia. Essa luta interior é representada por um conflito entre uma coruja, que simboliza a personalidade erudita, e um burro, cuja inércia teimosa se opõe à sabedoria da coruja.

Cena 5. Fausto conversa com Cornelius e Valdes, que vêm para iniciá-lo na magia. Cornelius transforma uma mesa em um confessionário. Quando ele confessa Fausto, concedendo-lhe absolvição, Fausto começa sua vida nova. O texto dito muitas vezes contradiz a sua interpretação; por exemplo, essas linhas descrevem os prazeres da magia. Então Cornelius revela as cerimônias mágicas a Fausto e lhe ensina uma fórmula secreta – que não é nada mais que um conhecido hino religioso polonês.

Cena 6. Fausto na floresta. Imitando uma rajada de vento, a acrobacia das folhas, os ruídos da noite ou os gritos de animais noturnos, Fausto se vê cantando o mesmo hino religioso invocando Mefistófeles.

Cena 7. A aparição de Mefistófeles (a Anunciação). Fausto está de joelhos numa postura humilde. Mefistófeles, em uma perna, um anjo flutuando, canta seus versos acompanhado por um coro angelical. Fausto lhe diz que está pronto a dar sua alma ao Diabo em troca de vinte e quatro anos de vida contra Deus.

Cena 8. A mortificação de Fausto. Uma cena masoquista provocada pela briga entre os Anjos Bons e os Anjos Maus. Fausto esfrega a sua própria saliva na cara, bate a cabeça contra os joelhos, ataca os seus genitais – tudo enquanto recita o texto com voz calma.

Cena 9. Durante um passeio Fausto conta a Mefistófeles a decisão de lhe entregar sua alma.

Cena 10. Batismo de Fausto. Antes de assinar o contrato, Fausto quase se afoga em um rio (o espaço entre as mesas). Desse modo ele é purificado e está pronto para a sua nova vida. Então a Mefistófeles feminina promete realizar todos os seus desejos. Ela consola Fausto balançando-o em seu colo (a *Pietá*).

Cena 11. Assinatura do pacto. Fausto lê o seu contrato com Mefistófeles em um tom comercial. Mas seus gestos revelam um esforço para suprimir a dor que o atormenta. Finalmente, superando sua hesitação, ele arranca a roupa em uma espécie de autoestupro.

Cena 12. O Mefistófeles duplo, usando gestos litúrgicos, mostra a Fausto sua nova vestimenta.

Cena 13. Cena com a sua "esposa-diabo". Fausto a trata como se ela fosse um livro que guardasse todos os segredos da natureza.

> Agora quisera eu ter um livro em que pudesse ver todos
> Os personagens e planetas dos céus, que eu pudesse conhecer
> Seus movimentos e disposições.
> [...]
> No qual eu pudesse ver todas as fábricas, ervas e árvores que
> Crescem sobre a terra.
> (1604 Quarto, I, V, 618–620, 634–635)

O santo examina a prostituta como se estivesse lendo um livro cuidadosamente. Ele toca todas as partes do corpo dela e as lê como se fossem "planetas", "fábricas" etc.

Cena 14. Mefistófeles tenta Fausto. Na cena 13, o jovem santo começou a suspeitar que o Diabo também está a serviço de Deus. A cena 14 equivale a um verdadeiro corte na realidade. Mefistófeles, nesse momento da representação, é uma espécie de informante da polícia. Ele assume três papéis: o próprio Mefistófeles, o Anjo Bom e o Anjo Mau. Não é por acaso que o Mefistófeles duplo está vestido como um jesuíta que tenta Fausto a agir de modo pecaminoso. Mas quando Fausto começa a entender as consequências, ele calmamente avalia as palavras do Anjo Bom. Nesta cena, Mefistófeles, como o Anjo Bom, oferece a Fausto um encontro com Deus. Eles atuam como se fosse tarde da noite em um mosteiro, e dois monges insatisfeitos conversassem escondidos sem que ninguém os escutasse. Mas Fausto se recusa a arrepender-se de qualquer coisa.

Cena 15. Discussões astrológicas. Mefistófeles desempenha o papel de um servo fiel que exalta a harmonia e a perfeição da criação do seu mestre ao duplicar o som das esferas celestiais. A conversa é interrompida por dois convidados que falam sobre cerveja e prostitutas. Estes são os dois atores que estiveram sentados entre os espectadores durante toda a encenação. Eles desempenharam todos os papéis de farsa (Robin, Taberneiro, Dick, Carter, os Eruditos, o Velho etc.). Nas suas cenas eles representam a banalidade que marca a nossa vida cotidiana. Uma dessas cenas cômicas (com o Mercador de Cavalos) é encenada logo depois que Fausto pergunta a Mefistófeles: "Agora me diga quem fez o mundo?" Nossas platitudes diárias são argumentos contra Deus. Nosso santo exige saber quem é responsável pela criação de tal mundo. Mefistófeles, servo do Deus Mau, tenta, entra em pânico e se recusa a responder: "Não direi".

Cena 16. Um a um, Lúcifer mostra os Sete Pecados Capitais a Fausto. Fausto os absolve como Cristo absolveu Maria Madalena. Os Sete Pecados Capitais são interpretados pelos mesmos atores: o Mefistófeles duplo.

Cena 17. Fausto é transportado para o Vaticano por dois dragões, o Mefistófeles duplo.

Cena 18. Fausto, invisível aos pés do Papa, está presente em um banquete na Basílica de São Pedro. A mesa do banquete é feita dos corpos do Mefistófeles duplo, que recita os Dez Mandamentos. Fausto esbofeteia o Papa, para que se dê conta de seu orgulho e vaidade. Ele transforma o Papa em um homem humilde – este é o milagre de Fausto.

Cena 19. No palácio do imperador Carlos V, Fausto executa milagres na tradição das lendas populares. Ele parte a terra ao meio e traz à tona Alexandre, o Grande. Na sequência, Fausto engana Benvolio, um cortesão que quer matá-lo: Benvolio dirige sua raiva contra as mesas - ele, na verdade, arranca os tampos das mesas, e vira pedaços delas de cabeça para baixo, o tempo todo pensando que está desmembrando Fausto. Então Fausto converte Benvolio em uma criancinha.

Cena 20. Volta para o presente – a última ceia de Fausto. Fausto retoma a conversa com seus convidados. Após a insistência de um Amigo, ele evoca Helena de Troia, desmascarando por meio de alusões cômicas as funções biológicas femininas. Helena começa a fazer amor com ele - e imediatamente ela dá à luz um bebê. Então, ainda na posição erótica, ela se transforma no recém-nascido e, em seguida, num bebê ávido por mamar.

Cena 21. O Mefistófeles duplo mostra a Fausto o Paraíso que teria, se tivesse ele seguido os preceitos de Deus: uma morte boa, calma e piedosa. Então eles lhe mostram o inferno que o espera: uma morte convulsiva e violenta.

Cena 22. A cena final. Fausto tem apenas alguns minutos de vida. Um longo monólogo que representa a sua última, e mais ultrajante, provocação a Deus.

> Ah, Fausto,
> Agora tens senão uma única hora para viver,
> E logo deves ser condenado perpetuamente!
> (V, II,130–131)

No texto original, este monólogo expressa o desgosto de Fausto por ter vendido sua alma ao Diabo; ele propõe voltar para Deus. Na montagem, isso é uma luta aberta, o grande encontro entre o santo e Deus. Fausto, usando gestos para argumentar com o Céu, e invocando a plateia como sua testemunha, faz sugestões que salvariam sua alma, se Deus permitisse, se Ele fosse realmente misericordioso e poderoso o bastante para resgatar uma alma no instante de sua danação. Primeiro, Fausto propõe que Deus pare as esferas celestiais - o tempo - mas em vão.

> Fiquem quietas, ó esferas do céu sempre em movimento,
> Que o tempo possa cessar e a meia-noite nunca venha.
> (V, II,133–134)

Ele se dirige a Deus, mas responde a si próprio: "Oh, me elevarei em direção ao meu Deus! Quem me puxa para baixo?" (V, II, 142). Fausto observa um fenômeno interessante: o céu está coberto com o sangue de Cristo, e apenas meia gota o salvaria. Ele exige a salvação:

> Vês, vês, onde o sangue de Cristo corre no firmamento!
> Uma gota salvaria a minha alma, meia gota!...
> (V, II,133–134)

Mas Cristo desaparece, mesmo ante as súplicas de Fausto, e isso incita Fausto a dizer aos seus convidados: "Onde está Ele agora? Foi-se" (V, II, 147). Surge então a face irada de Deus, e Fausto se assusta:

> ... E veja onde Deus
> Estica o seu braço e curva as sobrancelhas coléricas!
> (V, II,147–148)

Fausto quer que a terra se abra e o engula, e se lança no chão.

> Montanhas e colinas, venham, venham, e caiam sobre mim,
> E me escondam da ira pesada de Deus.
> (V, II,149–150)

Mas a terra está surda às suas orações e ele se levanta gritando: "Oh não, ela não me abrigará!" (V, II, 153). O céu então ressoa a Palavra e em todos os cantos da sala os atores, como monges, recitam escondidos a ave-maria e o pai-nosso. Soa meia-noite. O êxtase de Fausto se transforma em sua Paixão. É chegado o momento em que o santo – depois de ter mostrado a seus convidados a condenável indiferença e até mesmo o pecado de Deus – está pronto para o seu martírio: a danação eterna. Ele está em êxtase, o seu corpo é sacudido por espasmos. A voz falha e extática se transforma, na hora de sua

Paixão, numa série de gritos desarticulados – os guinchos agudos, lastimáveis, de um animal pego em uma armadilha. Seu corpo estremece, e logo tudo fica em silêncio. O Mefistófeles duplo, vestido como dois sacerdotes, entra e leva Fausto ao inferno.

Mefistófeles carrega Fausto para longe em suas costas, segurando-o pelos pés, a cabeça do santo para baixo, perto da terra, suas mãos arrastando-se no chão. Dessa maneira ele se dirige à sua danação eterna, como um animal sacrificado é transportado, como quem é arrastado para a Cruz.

O Mefistófeles masculino segue murmurando uma marcha triste que se transforma numa melancólica canção religiosa (a Mater Dolorosa seguindo seu Filho ao Calvário). Da boca do santo saem gritos roucos; esses sons inarticulados não são humanos. Fausto não é mais um homem, mas um animal arquejante, um enjeitado desastre não mais humano, gemendo sem dignidade. O santo contra Deus alcançou o seu "ápice", ele viveu a crueldade de Deus. Ele é o vencedor – moralmente. Mas pagou um preço alto por essa vitória: o martírio eterno no inferno, onde tudo lhe é arrancado, até a sua dignidade.

O PRÍNCIPE CONSTANTE

15 | *O Príncipe constante*: Monólogo de Ryszard Cieślak como o Príncipe Constante: Foto: Teatro Laboratório

Esta introdução de Ludwik Flaszen apareceu no programa polonês.

O Príncipe constante *foi produzido por Jerzy Grotowski. Os figurinos foram desenhados por Waldemar Krygier e a arquitetura cênica por Jerzy Gurawski.*

Personagens principais:
Príncipe constante – ***Ryszard Cieślak***
Rei – ***Antoni Jaholkowski***
Fenixana – ***Rena Mirecka***
Tarudant, o perseguidor – ***Maja Komorowska***
Muley, o perseguidor – ***Mieczyslaw Janowski***
Henry, o primeiro prisioneiro – ***Stanislaw Scierski***

O argumento deste espetáculo é baseado no texto do grande dramaturgo espanhol do século XVII, Calderón de la Barca, com excelente tradução de Julius Slowacki, o eminente poeta romântico, para o polonês. O diretor, contudo, não pretende encenar *O Príncipe constante* tal como ele é. Grotowski oferece sua própria visão da peça, e a relação entre seu contexto e o do texto original é como uma variação musical para um tema original.

Na cena de abertura, o Primeiro Prisioneiro colabora com seus perseguidores. Deitado em uma cama ritualística ele é, primeiro, castrado simbolicamente e então, depois de lhe vestirem um uniforme, passa a ser um "membro da companhia". A montagem é um estudo do fenômeno da "inflexibilidade" que não combina com manifestações de força, dignidade e coragem. Às pessoas a sua volta, que o olham como a uma estranha criatura, o Segundo Prisioneiro - o Príncipe - opõe apenas passividade e bondade, referindo-se a uma ordem espiritual maior. Ele parece não oferecer nenhuma oposição às ações baixas e vis daqueles que o rodeiam e nem mesmo discute com eles. Estão simplesmente fora de sua consideração. Ele se recusa a ser um deles. Assim sendo, os inimigos do Príncipe, que pareceriam mantê-lo em seu poder, na verdade não exercem nenhuma influência sobre ele. Enquanto se submete às suas maldades, ele conserva a sua independência e pureza ao ponto do êxtase.

A disposição do palco e da plateia se parece com algo entre uma arena e uma sala de operações. Alguém poderia pensar no que vê como algum tipo de esporte cruel em uma arena romana antiga ou uma operação cirúrgica como a retratada no quadro "A lição de anatomia do Dr. Tulp", de Rembrandt.

As pessoas que rodeiam o Príncipe - uma sociedade alienada e peculiar - usam togas, bombachas e botas de cano alto para mostrar que sentem prazer em fazer uso do seu poder, que estão confiantes no seu julgamento, em particular no que se refere a pessoas de natureza diferente. O Príncipe veste uma camisa branca - um ingênuo símbolo de pureza - e um casaco vermelho que por vezes pode ser transformado em uma mortalha. No fim da peça ele está nu, com nada para se defender senão sua própria identidade humana.

Os sentimentos da sociedade para com o Príncipe não são uniformemente hostis. São antes a expressão de um sentido de diferença e estranheza combinada com uma espécie de fascinação, e essa combinação contém em si a possibilidade de tais reflexos extremos como violência e adoração. Todos querem ter o mártir para si, e no fim da encenação lutam por ele como se fosse um objeto precioso. Enquanto isso, o herói é constantemente confrontado com infinitas contradições e submetido à vontade de seus inimigos. Uma vez que o feito é levado a cabo, aqueles que o atormentaram até à morte se arrependem de seus atos e lamentam a perda. As aves de rapina se convertem em pombos.

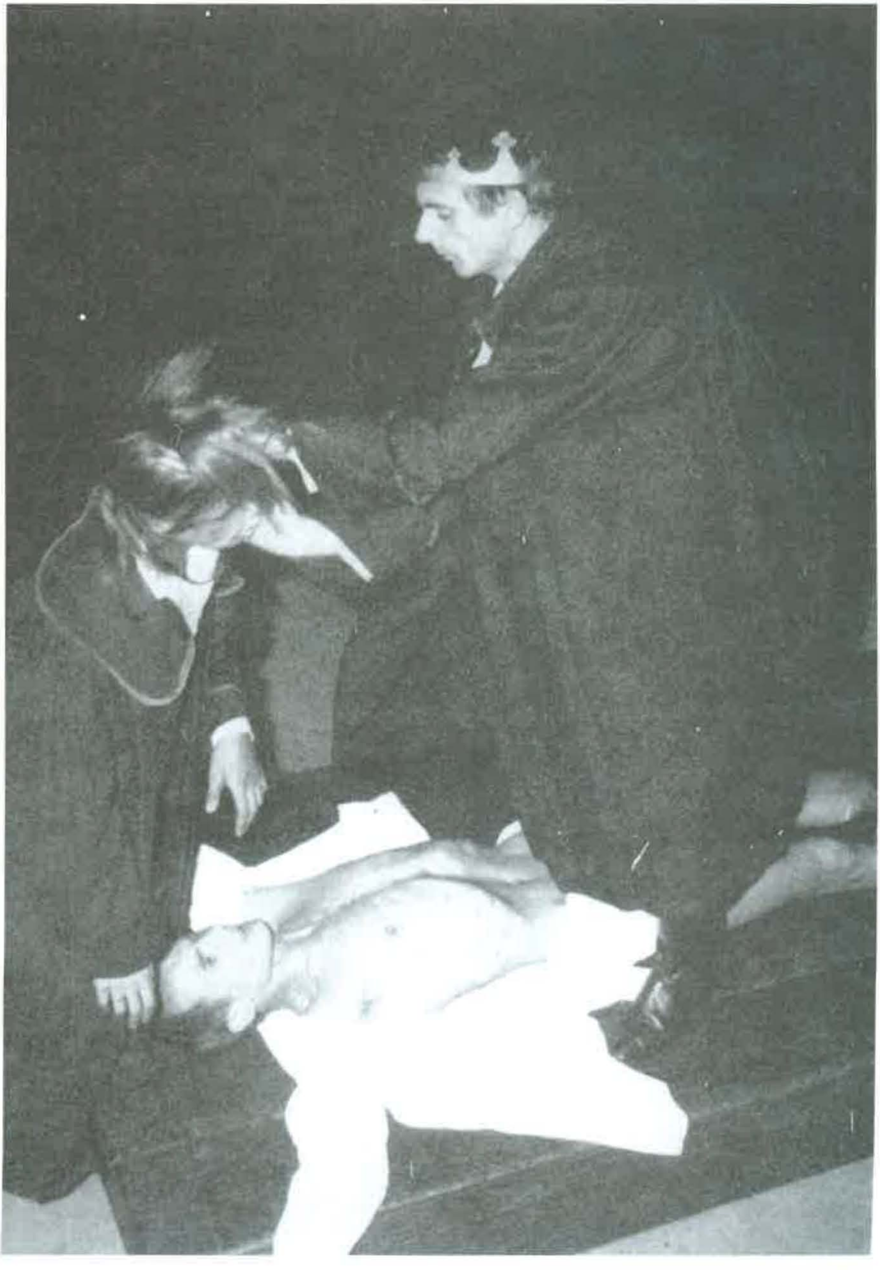
Finalmente ele se transforma em um hino vivo em homenagem à existência humana, apesar de ter sido perseguido e estupidamente humilhado. O êxtase do Príncipe é o sofrimento que ele consegue aturar apenas se oferecendo à verdade como em um ato de amor. Assim, a montagem, bastante paradoxal, é uma tentativa de superar a postura trágica. Ela consiste em expurgar todos os elementos que poderiam nos forçar a aceitar o aspecto trágico.

O diretor acredita que, embora não siga o texto de Calderón à risca, ele conserva o significado intrínseco da peça. A montagem é uma transposição das profundas contradições e dos mais característicos traços da era barroca, como o seu aspecto visionário, sua música, o deslocamento de uma sensualidade concreta àquilo que inadequadamente se denomina espiritualismo.

A montagem também é uma espécie de modelo de trabalho que permite verificar o método de ator de Grotowski. Tudo é moldado no ator: no seu corpo, na sua voz e na sua psique.

Na minha opinião, a força e o êxito final de *O Príncipe constante* estão principalmente a cargo do personagem principal. Na criação do ator, os elementos essenciais da teoria de Grotowski tomam formas tangíveis, exatas, que podem ser verificadas não apenas na demonstração do seu método, mas também nos belos frutos que ele produz.

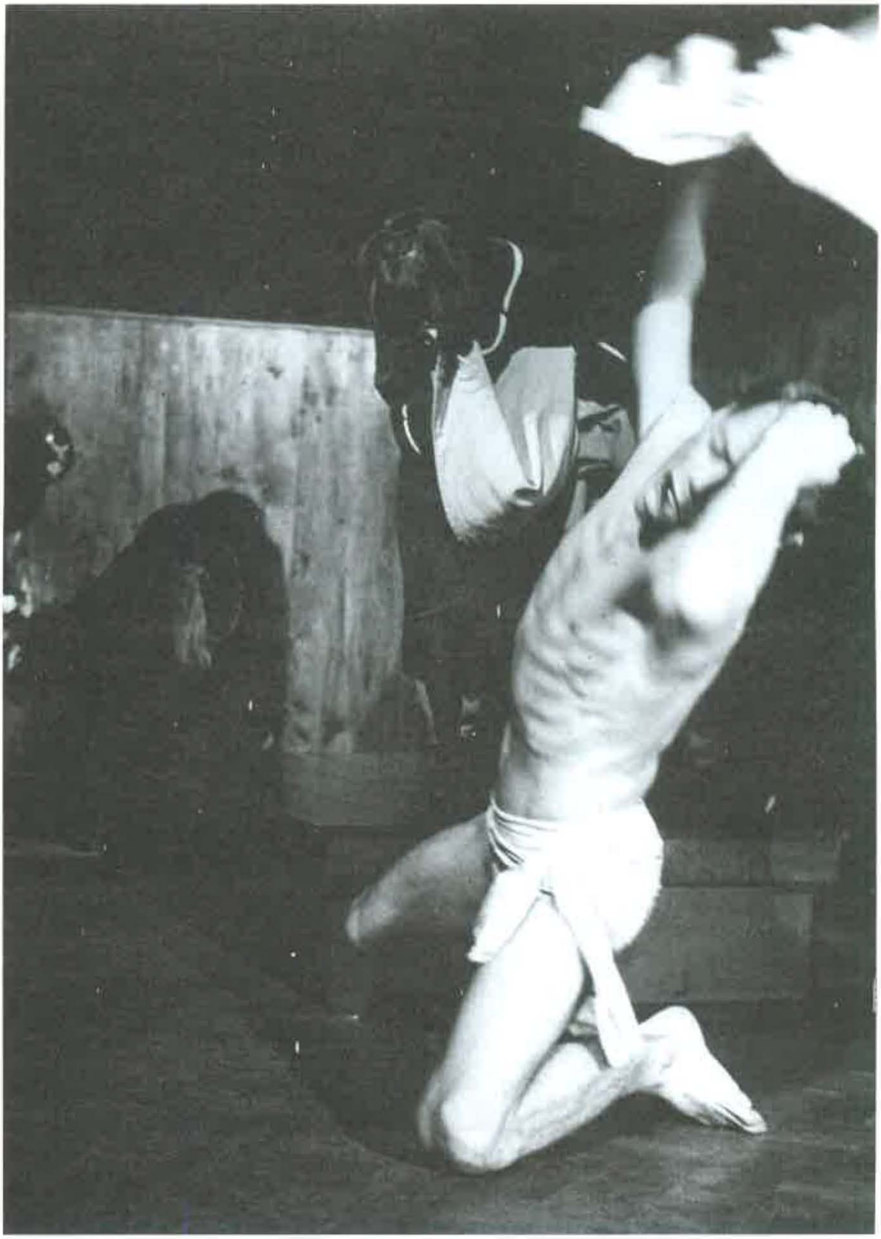
A essência disso não está no assombroso uso da voz, nem na forma com que o ator usa o corpo quase nu para esculpir formas móveis tão contundentes em sua expressividade; nem está na maneira com que as técnicas de corpo e voz formam uma unidade durante os longos e extenuantes monólogos que, vocal e fisicamente, fazem fronteira com a acrobacia. Trata-se de algo completamente diferente.



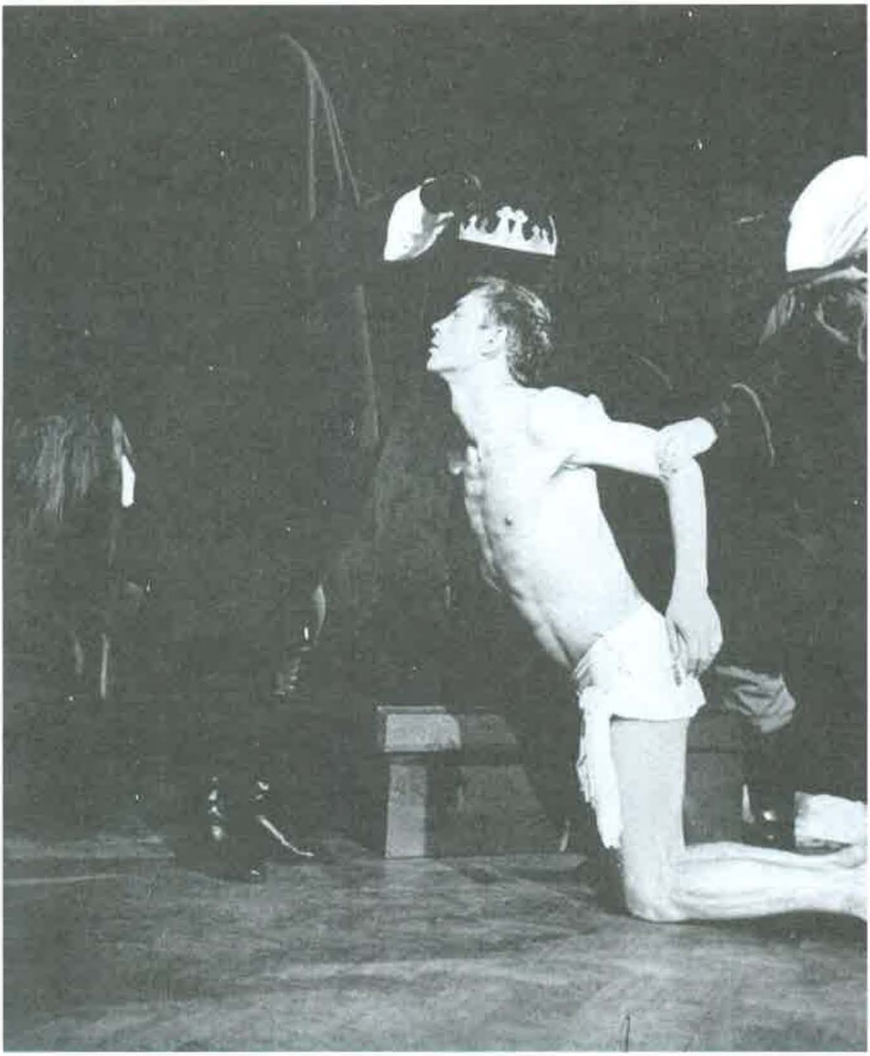
16 | *O Príncipe constante*: tratamento do primeiro prisioneiro. A fascinação e a rivalidade empolgam seus perseguidores que o acolhem em seu clã. Foto: Teatro Laboratório.

17 | *O Príncipe constante*: os perseguidores confessam seus pecados à sua vítima (Rena Mirecka e Ryszard Cieślak). Foto: Teatro Laboratório.

18 | *O Príncipe constante*: o Príncipe Constante (Ryszard Cieślak), recusando-se a colaborar com os seus perseguidores, é torturado enquanto os cortesãos rezam. Foto: Teatro Laboratório..

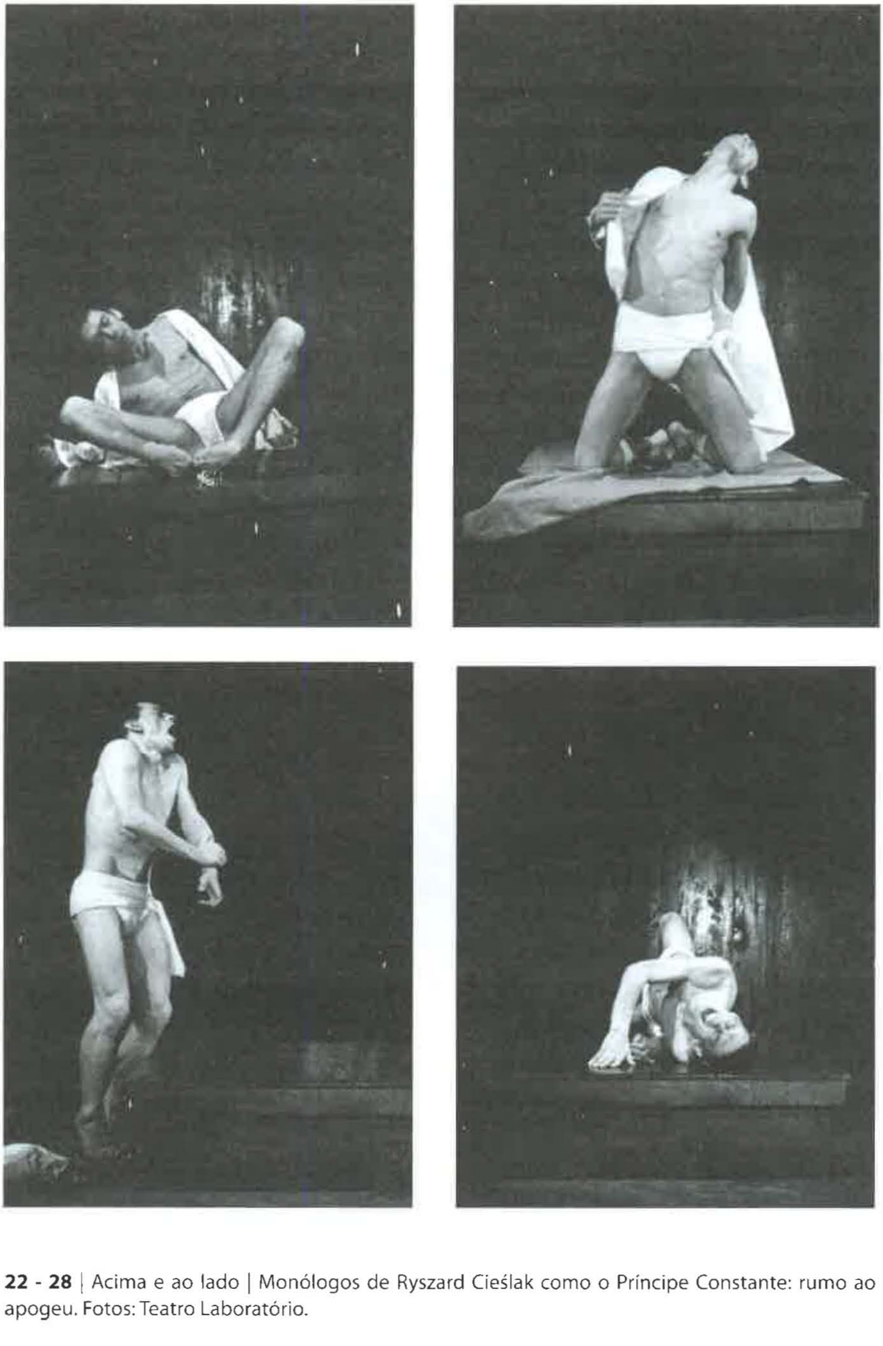


19 | *O Príncipe constante*: um baile é realizado na corte. Os gritos dos torturados formam a música do minueto (Rena Mirecka e Ryszard Cieślak). Foto: Teatro Laboratório.



20 | *O Príncipe constante*: antes de martirizar o Príncipe Constante, o rei empresta-lhe a coroa para obter sua absolvição. Foto: Teatro Laboratório.

21 | *O Príncipe constante*: o Príncipe Constante está morto. Agora é hora de torná-lo apoteótico e matar outros em seu nome. Foto: Zygmunt Samosiuk.



22 - 28 | Acima e ao lado | Monólogos de Ryszard Cieślak como o Príncipe Constante: rumo ao apogeu. Fotos: Teatro Laboratório.

.oOo.

Sempre seguimos – e muitas vezes reconhecemos – os notáveis resultados técnicos alcançados por Grotowski em seu trabalho com o ator. Conservamos entretanto certo ceticismo quanto aos argumentos usados por ele, que compara o trabalho do ator a um ato físico de transgressão, uma exploração, uma sublimação, um deslocamento de substâncias psíquicas intrínsecas. Contudo, quando observamos a criação de Ryszard Cieślak, este ceticismo é posto à prova.

Na minha profissão de crítico de teatro, nunca antes havia sentido o desejo de usar aquela expressão terrivelmente banal e gasta que, neste caso em particular, é pura e simplesmente verdade: esta criação é "inspirada". Não posso deixar de considerar essa palavra com certa dose de surpresa, examinando-a com uma lente de aumento, mas se ela ainda tiver um lugar legítimo no mundo da crítica teatral, certamente não poderia encontrar uma melhor oportunidade para usá-la. Até agora, aceitei com reservas termos como "santidade laica", ato de humildade e purificação que Grotowski usa. Hoje admito que eles podem ser aplicados perfeitamente ao personagem Príncipe Constante. Uma espécie de iluminação psíquica emana do ator. Não consigo encontrar nenhuma outra definição. Nos momentos culminantes do papel, tudo o que é técnica torna-se algo iluminado; de dentro acende-se uma luz, literalmente imponderável. A qualquer momento o ator irá levitar... Ele está em estado de graça. E ao seu redor esse "teatro cruel", com suas blasfêmias e excessos, é transformado em um teatro em estado de graça.

JOSEF KELERA (*Odra*, XI, 1965)

ELE NÃO ERA INTEIRAMENTE ELE MESMO

Este artigo de Jerzy Grotowski foi publicado em Les Temps Modernes *(Paris, abril de 1967) e* Flourish, *o jornal do Royal Shakespeare Theatre Club (verão de 1967).*

Stanislavski assumiu um compromisso com seus discípulos. Ele foi o primeiro grande criador de um método da atuação no teatro, e todos entre nós que estamos envolvidos com problemas de teatro não podemos fazer nada senão dar respostas pessoais às perguntas que ele levantou. Quando, em numerosos teatros europeus, assistimos a realizações inspiradas pela "teoria de Brecht", e somos obrigados a lutar contra o tédio absoluto porque a falta de convicção tanto dos atores quanto dos diretores toma o lugar do chamado *Verfremdungseffekt*, nos lembramos das próprias montagens de Brecht. Elas foram possivelmente menos fiéis à sua teoria mas, por outro lado, de tão pessoais e subversivas que foram, mostraram um conhecimento profissional profundo e nunca nos abandonaram em um estado de lassidão.

Estamos entrando na era de Artaud. "O teatro da crueldade" foi canonizado, isto é, ficou trivial, trocado por bugigangas, torturado de vários modos. Quando um célebre criador com estilo e personalidade adquiridos, como Peter Brook, reporta-se a Artaud, não é para ocultar suas próprias fraquezas, ou para imitá-lo. Acontece simplesmente que, em um dado momento de seu desenvolvimento, ele se vê concordando com Artaud, sente a necessidade de uma confrontação, *testa* Artaud, e retém tudo aquilo que passar no teste. Ele permanece ele mesmo. Mas quanto às desastrosas encenações que se podem ver no *avant-garde* teatral de muitos países, esses trabalhos caóticos, abortados, cheios de uma dita crueldade que não assustaria uma criança, quando vemos todos esses acontecimentos que só revelam uma falta de habilidade profissional, um modo de tatear no escuro e um amor por soluções fáceis, montagens que só são violentas na superfície (elas deveriam nos machucar, mas não conseguem) – quando vemos esses subprodutos cujos autores chamam Artaud de pai espiritual, então pensamos que talvez haja crueldade de fato, mas somente contra o próprio Artaud.

O paradoxo de Artaud reside no fato de que é impossível levar a cabo suas propostas. Isso significa que ele estava errado? Certamente que não. Mas Artaud não deixou nenhuma técnica concreta, não indicou nenhum método. Ele só deixou visões, metáforas. Esta foi certamente uma expressão da personalidade de Artaud e é em parte resultado da falta de tempo e meios para colocar em prática o que ele vislumbrou. Também vem do que poderíamos chamar de "o erro de Artaud", ou pelo menos a sua peculiaridade: ao pesquisar sutilmente, por um caminho ilógico, quase invisível e intangível, Artaud usou uma linguagem que foi quase igualmente intangível e fugidia. Até mesmo microrganismos são estudados com um instrumento de precisão, o microscópio. Tudo o que é imperceptível demanda *precisão*.

Artaud falou da magia do teatro, e o modo como ele a evocava deixa imagens que nos tocam de alguma maneira. Talvez não as entendamos completamente, mas nos damos conta de que ele almejava um teatro que transcendesse as razões discursiva e psicológica. E quando, um belo dia, descobrimos que a essência do teatro não é encontrada nem na narração de um evento, nem na discussão de uma hipótese com a plateia, nem na representação da vida como se vê do lado de fora, nem mesmo em uma visão – mas que o teatro é uma ação que acontece *aqui e agora*, dentro do organismo dos atores, em frente de outros homens, quando descobrimos que a realidade teatral é instantânea, não é uma ilustração da vida mas que está ligada a ela *apenas por analogia*, quando nos damos conta de tudo isso, então nos fazemos a pergunta: não era simplesmente sobre isso que Artaud falava e nada mais?

Então, quando no teatro dispensamos truques de maquiagem e figurino, enchimentos e narizes falsos, quando propomos ao ator que ele deve se transformar diante dos olhos do espectador usando apenas os seus impulsos internos, o seu corpo, quando afirmamos que a magia do teatro consiste nesta transformação e *enquanto ela está nascendo*, mais uma vez levantamos a questão: Artaud alguma vez sugeriu qualquer outra forma de magia?

Artaud fala do "transe cósmico". Isso traz de volta um eco do tempo em que os céus foram esvaziados de seus habitantes e eles mesmos viraram o objeto de um culto. O "transe cósmico" inevitavelmente leva ao "teatro mágico". Contudo, Artaud explica o desconhecido pelo desconhecido, a magia pela magia. Eu não sei o que se quer dizer com "transe cósmico" porque, de um modo geral, eu não acredito que o cosmos possa, em um sentido físico, se tornar um ponto de referência transcendental para o homem. Os pontos da referência são outros. O homem é um deles.

Artaud condenou o princípio discursivo no teatro, ou seja, toda a tradição do teatro francês. Mas nisto não podemos aceitá-lo como um pioneiro. Diversos teatros europeus e orientais possuem uma tradição viva de teatro não discursivo. E como classificar Vakhtangov ou Stanislavski?

Artaud recusou um teatro que se contentasse em ilustrar textos dramáticos; ele defendeu que o teatro deveria ser uma arte criativa em si mesma, e não simplesmente replicar o que a literatura fazia. Foi uma demonstração de grande coragem e consciência de sua parte, uma vez que escreveu na língua em que os trabalhos completos de autores de teatro não eram intitulados *Peças* e sim *Teatro de Molière*, ou *Teatro de Montherlant*. Entretanto, a ideia de um teatro autônomo nos chegou muito antes, com Meyerhold na Rússia.

Artaud pretendia suprimir a barreira entre atores e plateia. Pode parecer contundente, mas note que ele não propôs abolir o palco separado do auditório, nem buscar uma estrutura diferente adaptada a cada nova produção, criando assim uma verdadeira base para o confronto entre os dois "elencos" formados pelos atores e pelos espectadores. Ele simplesmente propôs pôr a plateia no centro e encenar nos quatro cantos da sala. Isso não é nenhuma eliminação da barreira palco/plateia, e sim a substituição do clássico teatro de bonecos por outra estrutura rígida. E anos antes de todas essas ideias de Artaud, passos decisivos nesta direção já haviam sido dados por Reinhardt e por Meyerhold em sua montagem dos *Mistérios*, e de novo mais tarde por Syrkus, na Polônia, com seu já elaborado conceito de um "teatro simultâneo".

Dessa forma revogamos os supostos méritos de Artaud para devolvê-los aos seus verdadeiros pais. Poderiam pensar que estamos preparando uma cena de martírio, despojando Artaud de seus trapos como fez ele quando despiu Beatrice Cenci em sua peça. Mas há uma diferença entre despir alguém para torturá-lo e fazê-lo para descobrir quem ele realmente é. O fato de que outros tenham feito sugestões similares em outros lugares não pode alterar o fato vital de que Artaud fez as suas próprias descobertas e por meio do seu próprio sofrimento, o prisma das suas obsessões pessoais, e de que, no que se refere ao seu país, ele praticamente inventou tudo.

Temos mesmo que repetir uma vez mais que, se Artaud tivesse à sua disposição o material necessário, suas visões poderiam ter-se desenvolvido do indefinido ao definido e que ele poderia até tê-las agrupado em uma forma ou, melhor ainda, em uma técnica. Ele então poderia ter-se antecipado a todos os outros reformadores, pois teve a coragem e o poder para ir além da lógica discursiva corrente. Tudo isso poderia ter acontecido, mas nunca aconteceu.

O segredo de Artaud, antes de tudo, foi ter cometido erros e mal-entendidos particularmente frutíferos. Sua descrição do teatro balinês, por mais sugestiva que possa ser, é de fato um grande erro de interpretação. Artaud decifrou como "signos cósmicos" e "gestos evocando poderes superiores" elementos da encenação que eram expressões concretas, letras teatrais específicas em um alfabeto de sinais universalmente entendido pelos balineses.

A encenação balinesa era para Artaud como a bola de cristal para o adivinho. Ela despertou uma visão totalmente diferente de *performance* que, em seu íntimo, já repousava. E isso nos faz crer que o teatro balinês deu à sua obra grandes possibilidades criativas. Contudo, bastava sair da descrição para a teoria, Artaud passava a explicar magia com magia, transe cósmico com transe cósmico. E acabou formulando uma teoria que pode significar tudo o que você quiser.

Mas em sua descrição ele toca em algo essencial, algo de que está não muito consciente. Essa é a verdadeira lição do teatro sagrado; quer estejamos falando do drama europeu medieval, do balinês, ou do Kathakali indiano: esse conhecimento de que a espontaneidade e a disciplina, longe de enfraquecer uma à outra, reforçam-se mutuamente; aquilo que é elementar alimenta o que é construído e vice-versa, para se tornar a verdadeira fonte de uma espécie de atuação que incandesce. Essa lição não foi entendida nem por Stanislavski, que deixou impulsos naturais dominarem, nem por Brecht, que deu demasiada ênfase à construção de um papel.

Artaud viu intuitivamente o mito como o centro dinâmico da realização teatral. Apenas Nietzsche esteve à sua frente nesse campo. Ele também sabia que a transgressão do mito renovava os seus valores essenciais e "se tornava um elemento de ameaça que restabelecia as normas escarnecidas" (L. Flaszen). Ele entretanto não levou em consideração o fato de que, em nosso tempo, quando todas as línguas se misturam, a comunidade do teatro não pode, em alguns casos, se *identificar* com o mito, porque não há nenhuma fé única. Apenas um *confronto* é possível.

Artaud sonhava em produzir novos mitos por meio do teatro, mas este sonho encantado nasceu de sua falta de precisão. Pois embora o mito forme a base ou a moldura para a experiência de gerações inteiras, é trabalho das gerações subsequentes criá-lo, e não do teatro. Quando muito, o teatro poderia ter contribuído para a cristalização do mito. Mas, neste caso, estaria se assemelhando demais à ideias correntes para ser considerado criador.

Um confronto é uma "experimentação", um teste de tudo aquilo que já é um valor tradicional. Uma encenação que, tal como um transformador elétrico, ajusta a nossa experiência àquelas de gerações passadas, e vice-versa, uma encenação concebida como um combate contra valores tradicionais e contemporâneos, daí a "transgressão" – esta me parece ser a única possibilidade real em que o mito possa funcionar no teatro. Uma renovação honesta só pode ser encontrada nesse jogo duplo de valores, nesse apego e rejeição e nessa revolta e submissão.

No entanto, Artaud foi um profeta. Seus textos escondem uma rede tão especial e complexa de previsões, alusões tão impossíveis, visões que são tão sugestivas e metáforas que parecem, no fim das contas, possuir certa solidez. *Pois tudo isso está destinado a acontecer.* Ninguém sabe como, mas é inevitável. E realmente acontece.

Gritamos em triunfo quando descobrimos equívocos tolos em Artaud. O signo que, no teatro oriental, é simplesmente uma parte de um alfabeto universalmente conhecido não pode, como Artaud gostaria, ser transferido para o teatro europeu, em que cada signo tem de nascer separadamente em relação a associações psicológicas ou culturais familiares, sem se transformar em algo completamente diferente. Todas as suas divisões da respiração em masculina, feminina e neutra são somente interpretações errôneas de textos orientais e, na prática, tão imperceptíveis que não podem ser distinguidas. O seu estudo sobre o "atleta de sensações" tem certos discernimentos perspicazes, mas no trabalho prático levaria a gestos estereotipados, um para cada emoção.

Ainda assim ele toca em algo que podemos ser capazes de conseguir por um caminho diferente. Refiro-me ao ponto crucial da arte do ator: o que o ator logra deve ser, não temamos o nome, *ato total,* o que faz toda e qualquer coisa com o seu ser inteiro, e não somente um gesto mecânico, e por isso rígido, de braço ou perna, sem qualquer expressão facial, ajudada por uma inflexão lógica e um pensamento. Nenhum pensamento pode guiar o organismo inteiro de um ator de um modo vivo. Pode estimulá-lo, e isso é tudo o que realmente pode fazer. Sem comprometimento, seu organismo deixa de viver, seus impulsos se tornam superficiais. Entre uma reação plena e uma reação guiada por um pensamento há a mesma diferença que existe entre uma árvore e uma planta. Por fim estamos falando da impossibilidade de separar o espiritual do físico. O ator não deve usar o seu organismo para *ilustrar* um "ato da alma", ele deve *executar* este ato com o seu organismo.

Artaud nos ensina uma grande lição que nenhum de nós pode recusar. Essa lição é a sua doença. O infortúnio de Artaud é que a sua doença, ou paranoia, diferia da doença vigente. A civilização está doente de esquizofrenia, que é uma ruptura entre inteligência e sensação, corpo e alma. A sociedade não poderia permitir que Artaud fosse doente de um modo diferente. Eles cuidaram dele, o torturaram com o tratamento de eletrochoques, tentando fazê-lo reconhecer a razão discursiva e cerebral, ou seja, tomar a doença de sociedade para si. Artaud definiu a sua doença de forma notável em uma carta a Jacques Rivière: "Não me sinto inteiramente eu mesmo". Ele não era simplesmente ele mesmo, era outra pessoa. Ele compreendeu apenas metade de seu próprio dilema: como ser ele mesmo. Deixou a outra metade intocada: como ser pleno, como ser completo.

Ele não podia construir uma ponte sobre o enorme abismo entre o campo das visões, suas intuições e a sua mente consciente, pois desistiria de tudo ordenadamente, e não teria feito nenhuma tentativa de alcançar a precisão ou a maestria das coisas. Em vez disso, ele deu objetividade a seu caos e à sua autofragmentação. Seu caos foi uma imagem autêntica do mundo. Não foi uma terapia e sim um diagnóstico, pelo menos aos olhos dos outros.

Seus surtos caóticos foram sagrados, pois permitiram a outros alcançar o conhecimento deles próprios.

Entre seus sucessores, o caos não é, em nenhum sentido, sagrado nem suficientemente determinado: não há nenhuma razão para existir exceto para esconder algo inacabado, ocultar uma debilidade. Artaud deu a esse caos expressão, o que é precisamente o caminho oposto.

Artaud antecipa a ideia de uma grande liberação, uma grande transgressão de convenções, uma purificação através de violência e crueldade; ele afirma que a evocação de poderes cegos no palco deve nos proteger deles na própria vida. Mas como podemos lhes pedir que nos protejam dessa maneira quando é óbvio que eles não fazem nada disso? Não é no teatro que esses poderes maléficos podem ser controlados; mais provável é que tais poderes utilizem o teatro em benefício próprio. Embora não pense que eles estejam preocupados com o teatro, uma vez que já possuem massivos meios de dominação à sua disposição. O teatro, no fim das contas, nem nos protege nem nos abandona à própria sorte. Não acredito que a representação explosiva de Sodoma e Gomorra em um palco acalme ou sublime de alguma forma os impulsos pecaminosos pelos quais aquelas duas cidades foram punidas.

E no entanto quando Artaud fala de liberação e crueldade sentimos que ele está tocando uma verdade que podemos comprovar de outro modo. Sentimos que um ator alcança a essência da sua vocação sempre que ele se compromete em um ato de sinceridade, quando ele se desvela, se abre e se dá em um gesto extremo, solene, e não se deixa reter por nenhum obstáculo imposto pelos bons costumes e comportamentos. E mais, quando esse ato de sinceridade extrema é moldado em um organismo vivo, em impulsos, num modo de respirar, num ritmo de pensamento e de circulação do sangue, quando é solicitado e trazido à consciência, não se dissolvendo em caos e anarquia formal – numa palavra, quando seu ato alcançado pelo teatro é *total*, então, mesmo que não nos proteja dos poderes maléficos, pelo menos ele nos permite responder plenamente, isto é, começar a existir. Pois a cada dia reagimos apenas com metade do nosso potencial.

Se eu falo de um "ato total", é porque tenho a sensação de que há uma alternativa ao "teatro da crueldade". Mas Artaud nos surge como um desafio neste ponto: talvez menos por conta do seu trabalho do que pela sua ideia de salvação através do teatro. Esse homem nos deu, em seu martírio, uma prova brilhante do teatro como terapia. Encontrei duas expressões em Artaud que merecem atenção. A primeira é um lembrete de que a anarquia e o caos, dos quais necessitou como um empurrão para o seu próprio personagem, devem estar ligados a uma ideia de ordem, que ele concebeu mentalmente, e não em forma de técnica física. Entretanto, vale a pena citar esta frase em homenagem aos ditos discípulos de Artaud: "Crueldade é rigor".

A outra frase contém o próprio fundamento da arte do ator como ação extrema e derradeira. "Os atores devem se parecer com mártires queimados vivos, que continuam nos enviando sinais lá de suas fogueiras". Permita-me acrescentar que esses sinais devem ser articulados, e que não podem ser balbuciados ou delirantes, gritados a esmo – a menos que um dado trabalho exija precisamente isso. Com tal prescrição, afirmamos que essa citação contém, em um estilo oracular, todo o problema da espontaneidade e da disciplina, a *conjunção de opostos* que dá luz ao ato total.

Artaud foi um grande poeta de teatro, o que quer dizer um poeta das possibilidades do teatro e não da literatura dramática. Como o profeta mítico Isaías, ele prevê para o teatro algo definitivo, uma nova significação, uma nova encarnação possível. "Então nasceu Emanuel." Como Isaías, Artaud sabia da chegada de Emanuel, e o que ela prometia. Ele viu a sua imagem através de um vidro, obscuramente.

EXPLORAÇÃO METÓDICA

Este artigo de Jerzy Grotowski foi escrito para explicar o objetivo do seu Instituto. Foi publicado em Tygodnik Kulturalny *(Varsóvia, 17/1967). Tradução: Amanda Pasquier e Judy Barba.*

I

O que é o Instituto Bohr?

Bohr e sua equipe fundaram uma instituição de natureza extraordinária. Foi um ponto de encontro, onde físicos de diferentes países fizeram experiências e deram os primeiros passos na "terra de ninguém" de sua profissão. Aqui eles compararam suas teorias e exploraram a "memória coletiva" do Instituto.

Esta "memória" mantém um inventário detalhado de toda a pesquisa já realizada, incluindo até mesmo as mais audaciosas, e é continuamente enriquecida por novas hipóteses e resultados obtidos pelos físicos.

O falecido Niels Bohr e seus colaboradores tentaram descobrir algumas tendências orientadoras nesse mar de pesquisas comuns. Forneceram inspiração e foram bastante instigantes em suas áreas de atuação. Graças ao trabalho de homens a quem acolheram e estimularam, eles puderam compilar dados essenciais e e se beneficiar das potencialidades industriais dos países mais desenvolvidos em todo o mundo.

O Instituto Bohr me fascina há muito tempo como um modelo ilustrativo de um certo tipo de atividade. É claro que o teatro não é uma disciplina científica, e muito menos a arte do ator na qual a minha atenção está centrada. No entanto, o teatro, e em particular a técnica do ator, não pode – como Stanislavski sustentava – basear-se unicamente na inspiração ou em outros fatores imprevisíveis, como a explosão de talentos, um brotar repentino e surpreendente de possibilidades criativas etc. Por quê? Porque, ao contrário de outras disciplinas artísticas, o trabalho criativo do ator é imperativo, ou seja, situado dentro de um lapso de tempo determinado e até mesmo em um momento preciso. Um ator não pode ficar esperando por uma onda de talento, nem por um momento de inspiração.

Como, então, fazer com que esses fatores aconteçam quando necessários? Obrigando o ator que quer ser criativo a dominar um método.

II

As condições essenciais para a arte de atuar são as seguintes e, na nossa opinião, devem ser objeto de uma investigação metódica:

a) Estimular um processo de autoinspiração em um nível tão profundo quanto o do subconsciente, e ainda canalizar esse estímulo para obter a reação necessária.

b) Ser capaz de articular esse processo, disciplíná-lo e transformá-lo em signos. Em termos concretos, isto significa montar um partitura cujas notas sejam minúsculos elementos de contato, reações aos estímulos do mundo exterior, ou seja, um dar e receber.

c) Eliminar do processo criativo as resistências e os obstáculos causados pelo próprio organismo, tanto o físico quanto o espiritual e os dois, formando um todo.

Como podem ser expostas objetivamente as leis que regem esses processos pessoais e individuais? Como se pode pelo menos definir leis objetivas, sem dar uma "receita", já que "receitas" acabam se tornando banalidade?

Acreditamos que, para satisfazer a individualidade, não se trata de aprender coisas novas, mas de se livrar de velhos hábitos.

Cada ator deve ter claramente estabelecido o que é que bloqueia suas associações intimistas, provocando assim sua falta de decisão, o caos no seu modo de expressar-se e sua falta de disciplina. O que o impede de experimentar a sensação da própria liberdade, de que o seu organismo é completamente livre, poderoso e que nada está fora de suas capacidades. Como, noutras palavras, eliminar os obstáculos?

Retiramos do ator aquilo que o bloqueia, mas não ensinamos a ele como criar – como, por exemplo, representar Hamlet, em que consiste o gesto trágico, como atuar numa farsa – pois é precisamente nesse "como" que estão plantadas as sementes da banalidade e dos clichês que desafiam a criação.

Fazer uma pesquisa como essa é se colocar nas fronteiras de disciplinas científicas como foniatria, psicologia, antropologia cultural, semiologia etc.

Uma instituição que se dedica a esse tipo de pesquisas deve, como o Instituto Bohr, ser um lugar para encontros, observações e destilação das experiências recolhidas pelos indivíduos mais promissores no campo do teatro e com atuação em diferentes países. Levando em conta o fato de que o domínio onde está focada nossa atenção não é científico e que nem tudo nele pode ser definido (na verdade, muitas coisas nem devem ser), mesmo assim, tentamos estabelecer nossos objetivos com toda a precisão e a consequência próprias de uma pesquisa científica.

O ator que trabalha aqui já é bastante profissional para que não só seu ato criativo, mas também as leis que o regem se tornem objeto de estudo. Um instituto de pesquisa metódica não deve ser confundido com uma escola que treina atores e cujo trabalho seja "lançá-los". Nem essa atividade deve ser confundida com o teatro (no sentido normal da palavra), embora a própria essência da pesquisa exija a elaboração de uma montagem teatral e seu confronto com a plateia. É impossível estabelecer um método que não se misture com o ato criativo.

III

Estou interessado no ator porque ele é um ser humano. Isto envolve dois pontos principais: primeiramente, o meu encontro com uma outra pessoa, o contato, o sentimento mútuo de compreensão e a impressão criada pelo fato de nos abrirmos para um outro ser e de tentarmos entendê-lo, em suma, a superação da nossa solidão. Em segundo lugar, a tentativa de compreender a si mesmo através do comportamento do outro e encontrando-se nele. Se o ator apenas reproduz um ato que eu ensinei a ele, isso é uma espécie de "adestramento". O resultado é uma ação banal do ponto de vista metódico e, do fundo do meu coração, acho que também se trata de uma ação estéril, já que nada aconteceu de fato diante de mim. Mas se, nessa estreita colaboração, chegamos a um ponto onde o ator se liberta de suas resistências quotidianas e se revela profundamente através de um gesto, então considero que, do ponto de vista metodológico, o trabalho foi eficaz. Serei então pessoalmente enriquecido, pois nesse gesto se revela um tipo de experiência humana muito especial que pode ser definido como um destino ou como uma condição humana.

Isso se aplica à relação entre o diretor e um ator, mas se esse conceito é estendido para o todo o grupo, uma nova perspectiva se abre a todos os limites dessa vida coletiva, ao terreno comum das nossas convicções, nossas crenças, nossas superstições e das condições da vida contemporânea. Se existe esse terreno comum, chegaremos com toda sinceridade ao inevitável confronto entre tradição e contemporaneidade, mito e descrença, subconsciente e imaginação coletiva.

Eu não monto uma peça com o intuito de ensinar aos outros o que eu já sei. É depois de completar a montagem, e não antes, que me sinto mais sábio. Qualquer método que não alcança o desconhecido é um método ruim.

Quando digo que a ação deve engajar toda a personalidade do ator, para que sua reação não pareça sem vida, não estou falando sobre algo "externo" como gestos exagerados ou truques. O que, então, estou querendo dizer? Trata-se da essência da vocação do ator, de uma reação da parte dele que lhe permita revelar, uma após a outra, as diferentes camadas de sua personalidade. Desde a fonte instintivo-biológica, passando pelos canais da consciência e do pensamento, até aquele vértice tão difícil de definir mas que é onde tudo se encontra na unidade. Esse ato de desnudamento total de um ser torna-se um presente de si mesmo que beira a transgressão dos limites e do amor. Eu chamo isso de ato total. Se o ator entrega-se à atuação de tal maneira, torna-se uma espécie de desafio para o espectador.

Do ponto de vista metódico isso é eficaz pois concede ao ator um enorme poder sugestivo desde que, claro, ele evite o caos, a histeria e a exaltação. Este tem de ser um ato objetivo, ou seja, articulado e disciplinado. Mas também uma nova perspectiva se abre para o espectador, além da eficiência do método. O desempenho do ator representa uma transcendência das meias medidas da vida quotidiana, do conflito interno entre o corpo e a alma, o intelecto e os sentimentos, os prazeres fisiológicos e as aspirações intelectuais. Por um momento, o ator se encontra fora do semicomprometimento e dos conflitos que nos caracterizam em nossa vida diária. Ele fez isso para o espectador? A expressão "para o espectador" implica uma certa fraude, uma certa falsificação ou uma negociação consigo mesmo. O certo seria dizer "em relação ao" espectador, ou talvez, "no lugar dele". É aqui precisamente que mora o desafio.

Estou falando do método, de superação de limites, de um confronto, de um processo de autoconhecimento e, de um certo modo, de uma terapia.

Um método como esse deve permanecer aberto – sua própria vida depende dessa condição – e funciona diferentemente para cada indivíduo. É assim que deve ser, pois sua natureza intrínseca demanda que seja individual.

TREINAMENTO DO ATOR (1959-1962)

Os exercícios deste capítulo são o resultado do trabalho de pesquisa realizado durante os anos de 1959-62. Eles foram registrados por Eugenio Barba, durante o período que passou no Teatro Laboratório, e complementados por comentários meus e de nossos instrutores que, sob minha orientação, dirigiram o treinamento.

Durante esse tempo, eu estava procurando por uma técnica positiva ou, em outras palavras, um determinado método de treinamento que, objetivamente, desse ao ator uma habilidade criativa que estivesse enraizada na sua imaginação e associações pessoais. Certos elementos desses exercícios foram mantidos no treinamento durante o período que se seguiu, mas o objetivo deles mudou. Todos os exercícios que estabeleciam uma resposta para a pergunta: "Como isso pode ser feito?" foram eliminados. Os exercícios se tornaram um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento. O ator deve descobrir as resistências e os obstáculos que o atrapalham em seu trabalho criativo. Assim, os exercícios se tornam um meio de superar esses impedimentos pessoais. O ator já não se pergunta: "Como posso fazer isso?" Em vez disso, ele deve saber o que não fazer ou o que o impede. Através de uma adaptação pessoal dos exercícios, a solução deve ser encontrada pela eliminação desses obstáculos, que variam de acordo com cada ator.

Isso é o que quero dizer com *via negativa*: um processo de eliminação. A diferença entre a formação entre 1959-62 e a fase subsequente é mais acentuada nos exercícios físicos e vocais. A maioria dos elementos básicos dos exercícios físicos foi mantida, mas eles têm sido orientados para a busca pelo contato: o recebimento de estímulos exteriores e a reação a eles (o processo de "dar e receber" mencionado anteriormente). Os ressonadores continuam sendo usados nos exercícios vocais, mas agora são acionados através de vários tipos de impulsos e contatos vindo de fora.

Em teoria, não existem exercícios de respiração. Expliquei minhas razões para eliminá-los no capítulo "A técnica do ator" (p. 161). Dependendo de cada caso individual, se identificam as dificuldades específicas determinando suas causas e, posteriormente, eliminando-as. Não trabalhamos diretamente com a respiração, mas corrigindo-a indiretamente através de exercícios individuais que são quase sempre de natureza psicofísica.

Jerzy Grotowski

O treinamento consiste em exercícios elaborados pelos atores ou adotados de outros sistemas. Mesmo aqueles exercícios que não resultaram de pesquisa pessoal do ator, foram desenvolvidos e elaborados de forma a satisfazer os objetivos precisos do método e, nestes casos, a terminologia relativa aos exercícios escolhidos é alterada. Uma vez que os atores adotem um determinado exercício eles mesmos estabelecem um nome para ele, com base em associações e ideias pessoais. Tende-se a usar conscientemente uma espécie de jargão profissional que possua um efeito estimulante sobre a imaginação.

A seguir, um esboço de um dia de treinamento.

A. EXERCÍCIOS FÍSICOS

I – Aquecimento

1. Caminhada rítmica com rotação dos braços e das mãos.
2. Corrida na ponta dos pés. O corpo deve experimentar uma sensação de fluidez, voo, leveza. O impulso para a corrida vem dos ombros.
3. Andar com os joelhos flexionados e as mãos nos quadris.
4. Caminhar com os joelhos flexionados, segurando os tornozelos.
5. Caminhar com os joelhos levemente flexionados e com as mãos tocando as laterais dos pés.
6. Caminhar com os joelhos levemente flexionados, segurando os dedos dos pés.
7. Andar com as pernas esticadas e rígidas como se estivessem sendo puxadas por cordas imaginárias amarradas nas mãos (braços esticados para a frente).
8. A partir de uma posição agachada, dar saltos curtos para a frente, sempre parando na posição original, com as mãos ao lado dos pés.

Nota: Mesmo durante estes exercícios de aquecimento, o ator deve justificar todos os detalhes do treinamento com uma imagem precisa, seja ela real ou imaginária. O exercício estará sendo executado corretamente somente se o corpo não apresentar nenhuma resistência durante a realização da imagem em questão. O corpo deve, portanto, parecer leve e tão maleável quanto argila durante os impulsos, mas duro como uma barra de aço quando atua como suporte, sendo capaz até mesmo de dominar a lei da gravidade.

II - Exercícios para relaxar os músculos e a coluna vertebral

1. "O gato". Este exercício é baseado na observação de um gato no momento em que acorda e se espreguiça. O ator se deita esticado de barriga para baixo e totalmente relaxado. Pernas estão separadas e os braços em ângulo reto com o corpo, as palmas das mãos voltadas para o chão. O "gato" acorda e traz as mãos para junto do peito, mantendo os cotovelos para cima e fazendo com que as palmas das mãos formem uma base de apoio. Os quadris sobem enquanto as pernas "caminham" na ponta dos pés rumo às mãos. Levantar e esticar a perna esquerda para o lado e, ao mesmo tempo, levantar e esticar a cabeça. Recolocar a perna esquerda no chão, apoiada nas pontas dos dedos. Repetir os mesmos movimentos com a perna direita; a cabeça continua esticada para cima. Esticar a coluna colocando o centro de gravidade primeiramente no centro da coluna, depois mais no alto em direção à nuca . Em seguida virar e cair sobre as costas, relaxando.

2. Imagine que você tem uma cinta de metal ao redor do tórax. Esticá-la por meio de uma vigorosa expansão do tronco.

3. "Plantar bananeira" com os pés juntos contra a parede. Abrir as pernas lentamente do modo mais amplo possível.

4. Posição de descanso. De cócoras com a cabeça caída para a frente e os braços balançando entre os joelhos.

5. Posição vertical, com as pernas juntas e em linha reta. Flexionar o tronco em direção ao solo até que a cabeça toque os joelhos.

6. Rotação vigorosa do tronco da cintura para cima.

7. Manter as pernas juntas e pular em uma cadeira. O impulso para o salto não vem das pernas, mas a partir do tronco.

8. Exercícios de abertura de pernas total ou parcial.

9. A partir de uma posição vertical, dobre o corpo para trás formando uma "ponte" até que as mãos toquem o chão atrás.

10. Posição deitada estendida sobre as costas. Rolar todo o corpo vigorosamente para a esquerda e direita.

11. A partir de uma posição ajoelhada, dobre o corpo para trás em uma "ponte" até que a cabeça toque o chão.

12. Pulos imitando um canguru.

13. Sentar no chão com as pernas juntas e esticadas para a frente e o corpo ereto. Com as mãos na parte de trás do pescoço, pressionar a cabeça para frente e para baixo até tocar os joelhos.

14. Andar com mãos e com os pés, mantendo o tórax e o abdômen virados para cima.

Nota: É incorreto realizar esta série de exercícios de forma inanimada. *Os exercícios servem à pesquisa*. Não são apenas repetições automáticas nem uma forma de massagem muscular. Por exemplo, durante os exercícios deve-se investigar o centro de gravidade do corpo, o mecanismo de contração e relaxamento dos músculos e a função da coluna vertebral em vários movimentos violentos, analisando todos os desenvolvimentos complicados e relacionando-os com o repertório de cada junta ou músculo. Todo o treinamento é individual e resulta de uma pesquisa contínua e total. Apenas os exercícios que "investigam" envolvem o organismo inteiro do ator e mobilizam seus recursos escondidos. Os exercícios que "repetem" apresentam resultados inferiores.

III – Exercícios "de cabeça para baixo"

Nota: Estes exercícios são posições ao invés de acrobacias e, de acordo com as regras de hataioga, eles devem ser executados em um ritmo muito lento. Um dos principais objetivos durante a sua execução é o estudo das mudanças que ocorrem no organismo, ou seja, o estudo da respiração, do ritmo do coração, das leis do equilíbrio e da relação entre posição e movimento.

1. "Plantar bananeira" usando a testa e as duas mãos como suporte.
2. "Plantar bananeira" – posição hataioga.

3. "Plantar bananeira" apoiado pelo ombro esquerdo (ou direito), com uma das faces apoiada no braço.

4. Ficar de cabeça para baixo e com os pés para cima, apoiado nos antebraços.

IV – Voo

1. Agachado nos calcanhares, pular e balançar os braços como um pássaro pronto para levantar voo. As mãos ajudam no movimento como se fossem asas.

2. Ainda pulando, levantar-se em posição vertical enquanto bate as mãos como asas, num esforço para levantar o corpo.

3. Voar com sucessivos movimentos para a frente, imitando os movimentos de natação. Enquanto o corpo estiver realizando esses movimentos de natação, deverá ter apenas um ponto de contato com o solo (por exemplo, o peito de um dos pés). Dar saltos rápidos para a frente, pisando ainda com o peito do pé. Outro método é o seguinte: buscar mentalmente a sensação de voar que se experimenta nos sonhos e de forma espontânea recriar esse tipo de voo.

4. Aterrissar como um pássaro.

Nota: Combine estes exercícios com outros baseados em quedas, cambalhotas e saltos etc. Deve-se pesquisar um longo voo-salto, que começa como um pássaro decolando e termina aterrissando.

V - Saltos e cambalhotas

1. Cambalhotas para a frente usando as mãos como suporte:

   a) cambalhotas para a frente, usando as mãos para o impulso.
   b) cambalhotas para a frente, sem o uso das mãos.
   c) cambalhotas para a frente, terminar de pé numa perna só.
   d) cambalhotas para a frente com as mãos nas costas.
   e) cambalhotas para a frente com o apoio do ombro tocando o chão.

2. Cambalhotas para trás.

3. Pulo do "tigre" (mergulho para a frente). Com ou sem corrida preparatória, e com os braços estendidos, pular sobre um obstáculo terminando em uma cambalhota, caindo apoiado em um ombro. Levantar-se impulsionado pelo mesmo movimento.

   a) pulo do "tigre" em altura.
   b) pulo do "tigre" em comprimento.

4. Pulo do "tigre" seguido imediatamente por uma cambalhota para trás.

5. Cambalhota com o corpo rígido como uma marionete, mas como se tivesse uma mola no seu interior.

6. Pulo do "tigre" realizado simultaneamente por dois atores que se cruzam no ar em diferentes alturas.

7. Pulo do "tigre", combinado com cambalhotas em situações de "batalha", usando bastões ou outras armas.

Nota: Durante estes exercícios, além do trabalho de "pesquisar" e estudar o próprio organismo, trabalha-se também um componente de ritmo e dança. Os exercícios – especialmente nas variações de batalha – são acompanhados pela batida de um pandeiro ou tambor, para que tanto o ator que executa o exercício quanto aquele que marca o ritmo improvisem provocando estímulos recíprocos. Na sequência de "batalha", as reações físicas são acompanhadas de gritos espontâneos e desarticulados. O ator deve justificar todos esses exercícios semiacrobáticos com motivações pessoais, enfatizando a composição das fases iniciais e finais do exercício.

VI - Exercícios para os pés

1. Deitar no chão com as pernas ligeiramente levantadas. Fazer os seguintes movimentos com os pés:

   a) flexão e alongamento dos tornozelos, para a frente e para trás.
   b) flexão e alongamento dos tornozelos, para os lados.
   c) movimentos rotatórios com os pés.

2. De pé:

   a) dobrar os joelhos com os braços estendidos, com a planta dos pés tocando o chão sempre no mesmo lugar.

b) Andar na ponta dos pés.

c) Andar na ponta dos pés com os dedos virados para dentro e os calcanhares bem separados.

d) Andar sobre os calcanhares.

e) Flexionar os dedos do pé em direção à sola do pé e, simultânea e repetidamente, na direção oposta.

f) Pegar objetos pequenos com os dedos dos pés (caixa de fósforos, lápis etc.).

VII - Exercícios simples de pantomima, concentrando-se principalmente nas mãos e nas pernas.

VIII - Exercícios de atuação sobre qualquer tema, realizados enquanto caminha e corre.

B. EXERCÍCIOS PLÁSTICOS

I - Exercícios elementares

Nota: Estes exercícios são baseados em Dalcroze e outros métodos clássicos europeus. O princípio fundamental deles é o estudo de vetores opostos. Particularmente importante é o estudo de vetores de movimentos opostos (por exemplo, enquanto a mão faz movimentos circulares numa direção, o cotovelo gira na direção oposta) e imagens contrastantes (por exemplo, as mãos aceitam enquanto as pernas rejeitam). Assim, cada exercício está subordinado à "pesquisa" e ao estudo dos meios de expressão de cada ator, de suas resistências e seus centros comuns no organismo.

1. Caminhar em ritmo de oito com os braços esticados para o lado. Girar os ombros e os braços, empurrando os cotovelos o mais para trás possível. As mãos giram no sentido oposto aos ombros e braços. O corpo inteiro reforça esses movimentos e, durante a rotação, os ombros erguem-se, escondendo o pescoço. Imagine que você é um golfinho. Aumente gradualmente o ritmo das rotações, faça com que o corpo cresça andando na ponta dos pés.

2. "Cabo de guerra". Uma corda imaginária é esticada na sua frente e deve ser usada para ajudá-lo a avançar. Não são os braços nem as mãos que puxam o corpo, mas o tronco que se desloca na direção das mãos. Lançar-se para a frente até que a perna de trás toque o chão com o joelho. O movimento do corpo deve ser exato e forte como a proa de um navio cortando uma onda enorme.

3. Saltar para a frente na ponta dos pés flexionando os joelhos na aterrissagem. Retorne à posição de pé através de um movimento elástico e enérgico e repita o mesmo salto para a frente, ainda na ponta dos pés e seguido da flexão dos joelhos. O impulso vem da coxa que atua como se fosse uma mola regulando a fase da flexão e a do salto seguinte. Os braços são estendidos para o lado e enquanto a palma de uma das mãos atrai, a da outra repele. É preciso experimentar a sensação de um movimento extremamente leve, macio e elástico como o de uma espuma de borracha.

4. Movimentos rotatórios opostos. Posição em pé com os pés separados. Fazer quatro rotações com a cabeça para a direita, depois com o tronco para a esquerda, com a coluna para a direita, com os quadris para a esquerda, com a perna esquerda para a direita, com a coxa para a esquerda, com o tornozelo para a direita e, continuando, o braço direito circulando para a esquerda, o antebraço para o lado direito e a mão para a esquerda. O corpo inteiro está envolvido, mas o impulso vem da base da coluna vertebral.

5. Ficar com os pés afastados e os braços estendidos acima da cabeça, com as palmas das mãos a se tocarem. Rotação do tronco, flexionando os joelhos e descendo em direção ao chão o tanto quanto possível. Os braços acompanham esse duplo movimento de flexão e circulação. Retornar à posição inicial e, dobrando-se para trás, terminar o exercício com uma "ponte".

6. Caminhar em ritmo de quatro. O primeiro passo deve ser normal e no segundo, dobre os joelhos até que as nádegas toquem os calcanhares, mantendo o tronco ereto. Voltar à posição de pé no mesmo ritmo e repetir a mesma sequência de um passo normal alternado com a flexão do joelho.

7. Improvisações com as mãos. Tocar, roçar, sentir, acariciar objetos diversos, materiais e texturas. Todo o corpo expressa as sensações táteis.

8. Jogos com o próprio corpo. Proponha a si mesmo uma tarefa concreta, como opor um lado do corpo ao outro. O lado direito é gracioso, ágil, bonito, executa movimentos atraentes e harmoniosos. O lado esquerdo olha enciumado o lado direito, expressando em seus movimentos sentimentos de ódio e ressentimento. Ele ataca o lado direito, a fim de vingar sua inferioridade e tentando degradá-lo e destruí-lo. O lado esquerdo vence e, ao mesmo tempo, é obrigado a perder, pois sem o lado direito não pode sobreviver e nem mover-se. Este é apenas um exemplo. O corpo pode ser facilmente dividido em seções opostas, por exemplo, a metade superior contra a metade inferior. Da mesma forma, os membros individuais podem se opor um ao outro - uma mão contra uma perna, um pé contra o outro, a cabeça contra a mão etc. O importante é empenhar plenamente a imaginação, que não deve dar vida e sentido apenas às partes do corpo que estão diretamente envolvidas, mas também àquelas que não estão. Por exemplo, durante uma briga entre um lado e outro, as pernas podem expressar espanto e a cabeça, terror.

9. Movimentos inesperados. Fazer movimentos como, por exemplo, a rotação de ambos os braços. O movimento começa em uma direção que, após alguns segundos, percebe-se errada, ou seja, no sentido oposto ao pretendido. Altera-se a direção depois de um breve momento de imobilidade. O início do movimento deve ser sempre enfatizado e, então, altera-se de repente - após um momento de imobilidade - para o movimento correto. Outro exemplo: começar a andar devagar, com dificuldade e esforço. De repente, depois de ficar parado por um momento, começar a correr leve e graciosamente.

II - Exercícios de composição

Nota: Estes exercícios foram adaptados de acordo com o processo de formação dos ideogramas gestuais, tanto do teatro antigo e medieval da Europa, como do africano e do oriental. Não se trata, no entanto, de procurar ideogramas fixos como, por exemplo, os da Ópera de Pequim, onde, ao procurar retratar uma flor, o ator faz um gesto específico e imutável herdado de séculos de tradição. Novos ideogramas devem ser constantemente pesquisados e a composição deles deve parecer imediata e espontânea. O ponto de partida para essas formas gestuais é a estimulação da própria imaginação e da descoberta própria de reações humanas primitivas. O resultado final é uma forma de vida que possui sua própria lógica. Estes exercícios de composição apresentam possibilidades ilimitadas. Aqui estão apenas alguns deles com possibilidades de posterior aprimoramento.

1. Corpo que floresce e murcha. Andar ritmadamente. Como uma planta em que a seiva sobe começando pelos pés, espalhando-se por todo o corpo até chegar aos braços quando o corpo então explode, como se estivesse florindo. Na segunda fase, os membros/galhos secam e morrem um por um. Terminar o exercício no mesmo caminhar ritmado em que começou.

2. Imagem de animal. Este exercício não consiste na imitação literal e realista de um animal de quatro patas. Não se "atua" imitando um animal, mas, atacando o inconsciente, cria-se uma figura animal, cujo caráter expressa um aspecto da condição humana. Deve-se começar por uma associação. Qual animal está associado a piedade, astúcia e sabedoria? A associação não deve ser banal, estereotipada como o leão que representa a força, o lobo a astúcia etc. É também importante determinar o centro de vitalidade do animal (o focinho para o cão, a coluna vertebral para o gato, a barriga para a vaca etc.).

3. A árvore. Metamorfosear-se numa árvore através de associação com pessoas, situações e memórias. Os músculos reagem expressando a associação pessoal. Para começar, deve-se concentrar as associações numa parte específica do corpo. Inclui-se o resto do corpo à medida que as reações aumentam de intensidade. A vitalidade desta árvore, suas tensões, relaxamentos e micro-movimentos devem ser nutridos pela associação.

4. A flor. Os pés são as raízes, o corpo é o caule e as mãos representam a corola. O corpo inteiro vive, estremece e vibra com o imperioso processo de abrir-se em flor, guiado por uma associação. Dar à "flor" um significado lógico, que seja, ao mesmo tempo, triste, trágico e perigoso. "A flor" é separada do processo que a criou e esta parte, expressa através das mãos, é usada como um gesto retórico de um diálogo.

5. Andar descalço, imaginando que se está caminhando em diferentes tipos de solo, de superfície, de matéria (suave, escorregadia, áspera, lisa, molhada,

inflada, espinhosa, seca, na neve, na areia ardente, à beira da água etc). Os pés são os centros de expressividade que comunicam suas reações ao resto do corpo. Repetir o mesmo exercício usando sapatos mas tentando manter a expressividade dos pés descalços. O mesmo exercício é aplicado com as mãos que sentem, tocam materiais e acariciam superfícies específicas (ainda imaginárias). Fazer as mãos e os pés lerem simultaneamente os impulsos muitas vezes opostos.

6. Analogia com um bebê recém-nascido.

a) Observar um bebê recém-nascido e comparar suas reações com as do próprio corpo.

b) Pesquisar quaisquer vestígios de infância em seu próprio comportamento (por exemplo, alguém fuma como uma criança sugando o seio de sua mãe).

c) Encontrar os estímulos que despertam necessidades da infância (por exemplo, uma pessoa que dá uma sensação de segurança, o desejo de sugar, a necessidade de uma sensação de calor, o interesse em seu próprio corpo, um desejo de consolação).

7. Estudo dos diferentes tipos de andar.

a) Tipo de andar determinado pela idade, transferindo o centro do movimento para diferentes partes do corpo. Na infância, as pernas são o centro do movimento; no período da adolescência, os ombros; na idade adulta, o tronco; na maturidade, a cabeça; na velhice, as pernas novamente. Observar as mudanças no ritmo vital. Para o adolescente, o mundo é lento em relação aos seus movimentos, enquanto que, para o velho, o mundo se move rapidamente em relação a ele. Estas são, naturalmente, apenas duas das possíveis chaves para a interpretação.

b) Tipos de andar de acordo com diferentes dinâmicas psíquicas (fleumático, colérico, nervoso, com sono etc.).

c) Andar como um meio de desmascarar as características que se deseja esconder dos outros.

d) Diferentes tipos de andar, dependendo das características fisiológicas e patológicas.

e) Paródias do andar de outras pessoas. O essencial aqui é captar os motivos e não o resultado da maneira de andar. O desmascaramento será superficial, se não possuir um elemento de autoironia, se a piada não for feita às nossas próprias custas.

8. Escolher um impulso emocional (o choro) e transferi-lo para uma parte específica do corpo – o pé, por exemplo – que então terá que expressá-lo.

Um exemplo concreto disso é Eleonora Duse que, sem utilizar o rosto nem os braços, "beijou" com todo o seu corpo. Expressar dois impulsos contrastantes com duas partes diferentes do corpo: as mãos riem enquanto os pés choram.

9. Pegar a luz com partes do corpo. Animar essas partes criando formas, gestos e movimentos.

10. Modelagem dos músculos: o ombro chora como um rosto, o abdômen exulta, o joelho é ganancioso.

C. EXERCÍCIOS DA MÁSCARA FACIAL

Estes exercícios são baseados em várias sugestões feitas por Delsarte, particularmente na sua divisão de cada reação facial em impulsos introvertidos e extrovertidos. Na verdade, cada reação pode ser incluída em uma das seguintes categorias:

I. Movimento criando contato com o mundo externo (extroversivo).
II. Movimento que tende a capturar a atenção do mundo externo a fim de concentrá-la sobre o assunto (introversivo).
III. Estágios intermediários ou neutros.

Uma atenta observação do mecanismo destes três tipos de reação é muito útil para a composição de um papel. Com base nestes três tipos de reação, Delsarte fornece uma análise detalhada e exata das reações do corpo humano e até mesmo das reações de partes do corpo como as sobrancelhas, pálpebras, cílios, lábios etc. No entanto, a interpretação de Delsarte para esses três tipos de reações não é aceitável, uma vez que está vinculada às convenções teatrais do século XIX. Deve ser dada uma interpretação puramente pessoal.

As reações do rosto correspondem às reações de todo o corpo. Isso não dispensa, no entanto, o ator de executar exercícios faciais. A esse respeito, além das prescrições de Delsarte, é muito útil e apropriado o tipo de treinamento para a musculatura facial usado pelos atores do teatro clássico indiano Kathakali.

Este treinamento visa controlar todos os músculos do rosto, transcendendo mimetismos estereotipados. Ele envolve a consciência e o uso de cada um dos músculos faciais do ator. É muito importante ser capaz de movimentar simultaneamente, mas em ritmos diferentes, os vários músculos do rosto. Por exemplo, fazer a sobrancelhas tremer rapidamente enquanto os músculos das bochechas se mexem lentamente, ou o lado esquerdo da face reagir animadamente, enquanto o lado direito parece preguiçoso.

.oOo.

Todos os exercícios descritos neste capítulo devem ser executados sem interrupção, sem pausa para descanso ou reações pessoais. Mesmo pequenas pausas devem ser incorporadas como parte integrante dos exercícios, cujo objetivo não é um desenvolvimento muscular nem um perfeccionismo físico, mas um processo de investigação que conduza à aniquilação das resistências do corpo.

TÉCNICA DA VOZ

Poder de alcance

Deve ser dada uma atenção especial ao poder da voz para que o espectador não apenas ouça perfeitamente a voz do ator, mas que também seja penetrado por ela como se fosse estereofônica. O espectador deve ser cercado pela voz do ator como se ela viesse de todas as direções e não apenas do ponto onde o ator está. As paredes devem falar com a voz do ator. Essa preocupação com o poder da voz torna-se ainda mais necessária, a fim de evitar problemas vocais que podem se tornar graves.

O ator deve explorar sua voz para produzir sons e entonações que o espectador é incapaz de reproduzir ou imitar.

As duas condições necessárias para o poder de alcance vocal são:

a) A coluna de ar que emite o som deve escapar com força e sem encontrar obstáculos (por exemplo, uma laringe fechada ou a abertura insuficiente dos maxilares).

b) O som deve ser amplificado pelos ressonadores fisiológicos. Tudo isso está intimamente ligado a uma respiração correta. Se o ator respira com o peito ou com o abdômen, não consegue armazenar ar suficiente e então ele se obriga a economizá-lo fechando a laringe, distorcendo a voz e, mais cedo ou mais tarde, provocando distúrbios vocais. Através da respiração total (torácico-abdominal), ele pode acumular mais do que a quantidade suficiente de ar. Para isso, é vital que a coluna de ar não encontre quaisquer obstáculos, tais como o fechamento da laringe ou a tendência a falar com as mandíbulas abertas pela metade.

Respiração

Observações empíricas revelam três tipos de respiração:

a) Respiração torácica superior ou peitoral predominante na Europa, especialmente entre as mulheres.

b) Respiração inferior ou abdominal. O abdômen se expande sem que o peito seja sequer usado. Esse tipo de respiração é geralmente ensinado nas escolas de teatro.

c) Respiração total (tóracico-abdominal), na qual a fase abdominal é dominante. Esse é o tipo mais higiênico e funcional, e é encontrado em crianças e animais.

A respiração total é a mais eficaz para o ator. No entanto, não se deve ser dogmático quanto a isso. A respiração de cada ator varia de acordo com sua constituição fisiológica, e adotar ou não a respiração total deve levar em conta essa constituição. Também existe uma certa diferença natural entre as possibilidades respiratórias de homens e mulheres. Nas mulheres, a respiração correta tem uma fase abdominal nítida, embora o elemento torácico superior seja ligeiramente mais desenvolvido do que nos homens. O ator deve praticar diferentes tipos de respiração, já que várias posições e ações físicas (acrobacia, por exemplo) exigem uma forma de respiração diferente da respiração total.

É necessário habituar-se à respiração total. Ou seja, é preciso ser capaz de controlar o funcionamento dos órgãos respiratórios. Sabe-se bem que as diferentes escolas de ioga - incluindo a hataioga - demandam a prática diária de técnicas respiratórias, a fim de controlar e explorar a função biológica da respiração, que se tornou automática. Daí a necessidade de uma série de exercícios para criar uma consciência do processo respiratório.

Existem vários métodos de verificação da respiração total.

a) Deitar no chão ou em qualquer superfície dura para que a coluna vertebral fique reta. Colocar uma da mãos no peito e a outra no abdômen. Enquanto se inspira, deve-se sentir a mão sobre o abdômen sendo levantada primeiro e, depois, a do peito, sempre em um movimento suave e contínuo. Tomar cuidado para não dividir a respiração total em duas fases distintas. A expansão do tórax e do abdômen deve ser livre de tensão e a sucessão das duas fases não deve ser perceptível. Sua concatenação deve produzir uma sensação de suave dilatação do tronco. A subdivisão das fases pode ocasionar inflamação nos órgãos vocais e até mesmo distúrbios nervosos. No início, o ator deve praticar sob a orientação de um instrutor.

b) Método adotado da hataioga. A coluna vertebral deve estar bem ereta e para isso é necessário deitar sobre uma superfície dura. Bloquear uma narina com o dedo e inspirar através da outra. Alternar a narina durante a expiração bloqueando a que antes estava livre e expirando através da que estava bloqueada. As três fases se sucedem no seguinte ritmo:

Inspire | 4 segundos
Segure o ar | 12 segundos
Expire | 8 segundos

c) O método que se segue, retirado do teatro clássico chinês, é basicamente o mais eficaz e pode ser usado em qualquer posição, enquanto os dois anteriores necessitam de que o ator esteja deitado. Estando em pé, coloque as mãos sobre as duas costelas inferiores. A inspiração deve começar exatamente no mesmo lugar onde estão as mãos (portanto, empurrando-as para fora) e, continuando através do tórax, deve produzir a sensação de que a coluna de ar atinge a cabeça (isto significa que, durante a inspiração, o abdômen e as costelas inferiores se dilatam em primeiro lugar, seguidos, bem suavemente, pelo peito). O diafragma é então contraído, enquanto as costelas permanecem expandidas, formando assim uma base para o ar armazenado e impedindo que ele escape juntamente com as primeiras palavras proferidas. O diafragma (movimento para dentro) aperta na direção oposta aos músculos que expandem as costelas inferiores (movimento para fora), mantendo-as assim o maior tempo possível durante a expiração.

Um erro comum é a compressão dos músculos abdominais antes de a inspiração total ser completada, resultando em respiração torácica superior somente. A expiração ocorre inversamente: começa na cabeça, passa para o tórax e vai até o lugar onde as palmas das mãos estão colocadas. É preciso ter cuidado para não comprimir o ar para dentro demais e – como já mencionado – todo o processo deve ocorrer suavemente, em outras palavras, sem qualquer divisão entre as fases abdominal e torácica superior. Um exercício como este não se destina a ensinar a respiração pela respiração simplesmente, mas preparar para uma respiração que "carregará" a voz. Ensina também como estabelecer a base (parede abdominal) que, através da contração, permita a emissão fácil e vigorosa do ar e, portanto, da voz.

Durante a respiração total não acumule ou concentre ar em excesso. O ator deve adquirir a maior independência possível em relação à respiração orgânica, evitando uma forma de respiração que exija pausas e que possa interferir na recitação do texto. Um bom ator respira silenciosamente e rapidamente. Ele respira na parte do texto, seja prosa ou poesia, que já estabeleceu como uma pausa lógica. Essa respiração é bastante funcional, uma vez que economiza tempo e evita pausas supérfluas. E é também necessária já que estabelece o ritmo do texto.

O ator deve sempre saber quando respirar. Por exemplo, em uma cena com um ritmo rápido, ele deve respirar antes do final das últimas palavras do seu companheiro, a fim de estar pronto para falar, tão logo o outro ator tenha terminado. Se, ao invés, ele deixar para respirar no final da fala do companheiro, haverá um breve silêncio, no meio do diálogo, criando assim um "buraco" no ritmo.

Exercícios para a inspiração rápida e silenciosa:

a) Em pé com as mãos na cintura, o ator, rapidamente e em silêncio, recolhe uma grande quantidade de ar com os lábios e com os dentes antes de proferir algumas palavras.

b) Faça uma série de curtas respirações em silêncio, aumentando gradualmente de velocidade. Expire normalmente.

Não exagere nos exercícios respiratórios. A respiração é um processo orgânico e espontâneo e os exercícios não são destinados a submetê-la a um controle rigoroso, e sim a corrigir eventuais anomalias, mas, mesmo nesses casos, mantendo a sua espontaneidade. Para se conseguir isso, os exercícios respiratórios e vocais devem ser combinados e a respiração corrigida, quando necessário. Se, durante a execução de sua partitura, o ator se concentrar em sua respiração, obrigando-se conscientemente a controlá-la e sendo ainda incapaz de livrar-se desse pensamento, então pode-se dizer, com certeza, que os exercícios respiratórios estão sendo mal executados.

Abertura da laringe

Tenha um cuidado especial ao abrir a laringe quando estiver falando e respirando. O fechamento da laringe atrapalha a emissão eficaz do ar, negando assim ao ator o uso correto de sua voz.

Pode-se dizer que a laringe está fechada quando:

a) A voz estiver monótona;

b) Tivermos a sensação concreta de que a laringe está na garganta;

c) Escutarmos um ligeiro ruído durante a inspiraçao;

d) O pomo de Adão se mover para cima (por exemplo, ao engolir, a laringe fecha-se e o pomo de Adão sobe);

e) Os músculos na parte de trás do pescoço estiverem contraídos;

f) Os músculos sob o queixo estiverem contraídos (vocês pode verificar isso colocando o polegar debaixo do queixo e o dedo indicador abaixo do lábio inferior);

g) O maxilar inferior estiver muito à frente ou muito para trás.

A laringe se abre quando a pessoa experimenta a sensação de ter muito espaço na parte de trás da boca (como quando você boceja).

Muitas vezes o fechamento da laringe é resultado de maus hábitos adquiridos nas escolas de teatro. Os exemplos mais frequentes disso são os seguintes:

a) O aluno realiza exercícios de dicção antes de aprender a controlar sua respiração. Ao tentar melhorar seu poder de alcance vocal apenas com a ajuda da dicção e com a intenção de economizar o ar inspirado, ele termina fechando a laringe.

b) O aluno é frequentemente solicitado a respirar e, ao mesmo tempo, a contar em voz alta. Quanto mais ele conta, mais felicitações recebe por sua capacidade de economizar o ar. Este é um erro imperdoável. Em busca do sucesso, o aluno acaba bloqueando a laringe, deteriorando assim o seu poder de alcance vocal. Pelo contrário, é necessário respirar profundamente e *não* tentar economizar o ar. Cada palavra deve estar envolta, completamente saturada de ar, especialmente as vogais. É preciso apenas ter cuidado para não ficar sem ar entre as palavras.

c) Respiração deficiente que, no entanto, parece estar correta. Muitas vezes o aluno dilata o abdômen como se estivesse respirando através dele quando, na realidade, está realizando apenas a respiração torácica superior.

Exercício básico para abrir a laringe, prescrito pelo Dr. Ling, médico chinês:

Ficar de pé com a parte superior do corpo, incluindo a cabeça, ligeiramente inclinada para a frente. O maxilar inferior, completamente relaxado, repousa sobre o polegar enquanto o dedo indicador é colocado um pouco abaixo do lábio inferior para impedir a mandíbula de cair. Erguendo o maxilar superior e as sobrancelhas, ao mesmo tempo que enrugando a testa, se experimenta a sensação de que as têmporas estão sendo esticadas como num bocejo. Ao mesmo tempo contrair levemente os músculos da parte superior atrás da cabeça e do pescoço. Finalmente, deixar a voz sair. Verificar, ao longo do exercício, se os músculos abaixo do queixo estão relaxados e macios: o polegar que apoia o queixo não deve encontrar resistência. Os erros que geralmente ocorrem durante este exercício são: a contração dos músculos do queixo e da parte frontal do pescoço, a posição incorreta do maxilar inferior (colocado muito para trás), o relaxamento dos músculos da cabeça e a queda do maxilar inferior, em vez do levantamento do maxilar superior.

Ressonadores ou caixas de ressonância

A tarefa dos ressonadores fisiológicos é ampliar o poder de alcance do som emitido. Sua função é concentrar a coluna de ar na parte específica do organismo que foi selecionada para funcionar como um amplificador para a voz. Subjetivamente tem-se a impressão de se estar falando através da parte do corpo em questão – a cabeça, por exemplo, quando estiver usando o ressonador superior.

Existe, na realidade, um número quase infinito de ressonadores, dependendo do controle que o ator possui sobre seu próprio instrumento físico. Vamos nos liimitar aqui a mencionar apenas alguns.

a) Ressonador superior ou ressonador da cabeça, o mais utilizado no teatro europeu. Tecnicamente, ele funciona através da pressão do fluxo de ar na parte frontal da cabeça. Pode-se identificar facilmente se este ressonador está sendo usado colocando a mão na parte superior da testa e falando a consoante "m", o que permitirá sentir a vibração definida. De um modo geral, o ressonador superior é ativado quando se fala em um registro muito alto. Subjetivamente pode-se sentir a passagem da coluna de ar que, comprimida, alcança a parte superior da cabeça. Ao usar este ressonador você deve ter a sensação de que a boca está situada no topo da cabeça.

b) Ressonador torácico. É conhecido na Europa, mas raramente usado com consciência. Ele é acionado quando falamos num registro baixo ou grave. Para verificar se ele está em ação, coloque a mão sobre o peito, o qual deve estar vibrando. Para usá-lo, fale como se a boca se situasse no peito.

c) Ressonador nasal, também conhecido na Europa. Ele funciona automaticamente quando se pronuncia a consoante "n". Foi injustamente abolido pela maioria das escolas de teatro. Pode ser explorado na caracterização de alguns elementos ou até mesmo de um personagem completo.

d) Ressonador da laringe, utilizado no teatro oriental e no africano. O som produzido lembra o rugido de animais silvestres. Também é característico de alguns cantores negros de jazz, Louis Armstrong, por exemplo.

e) Ressonador occipital. Ele pode ser acionado quando se fala num registro muito alto. Projeta-se um fluxo de ar em direção ao ressonador superior e, enquanto se fala num registro cada vez mais agudo, o fluxo de ar é direcionado para o occipício. Durante o treinamento, pode-se chegar a este ressonador, produzindo um som de miado exageradamente agudo. A caixa de ressonância occipital é comumente usada no teatro clássico chinês.

f) Além disso, existe uma série de ressonadores que os atores usam frequentemente de forma inconsciente. Por exemplo, na chamada atuação "intimista", usa-se muito o ressonador maxilar, localizado na parte de trás da mandíbula. Outras caixas de ressonância podem ser encontradas no abdômen e nas partes central e inferior da coluna vertebral.

g) A opção mais produtiva reside no uso do corpo inteiro como caixa de ressonância. O que pode ser alcançado através do uso simultâneo dos ressonadores da cabeça e do tórax. Tecnicamente, deve-se concentrar a atenção sobre aquele ressonador que não é automaticamente usado no momento em que se fala. Por exemplo, quando se fala em um registro agudo, normalmente se usa o ressonador da cabeça. É preciso, portanto, investir na exploração simultânea do ressonador torácico. Neste caso, "concentrar" significa comprimir a coluna de ar dentro do ressonador inativo. O oposto é necessário quando se fala num registo baixo. Nestes casos, normalmente é o ressonador do tórax que está em uso, por isso é preciso concentrar-se no ressonador da cabeça. Esse ressonador que envolve todo o corpo pode ser definido como um ressonador total.

Pode-se obter efeitos interessantes através da combinação simultânea de dois ressonadores. O uso simultâneo dos ressonadores occipital e da laringe, por exemplo, produz os efeitos vocais alcançados por Yma Sumac em suas famosas canções peruanas. Em alguns casos pode-se combinar dois ressonadores, fazendo com que um deles funcione como o "solo" e outro como o "acompanhamento". Por exemplo, o ressonador maxilar pode fazer o "solo", enquanto um "acompanhamento" uniforme é produzido pelo ressonador do tórax.

A base da voz

O uso de qualquer caixa de ressonância pressupõe a existência de uma coluna de ar que, para ser comprimida, precisa de uma base. O ator deve aprender conscientemente a encontrar dentro de si a base para essa coluna de ar. Essa base pode ser adquirida das seguintes formas:

a) Através da expansão e contração do diafragma. Esse método é frequentemente utilizado por atores europeus, embora muitos deles sequer tenham consciência do motivo real por trás da dilatação muscular. Cantores de ópera muitas vezes reforçam essa base cruzando as mãos sobre o abdômen, fingindo segurar um lenço ou comprimindo as costelas inferiores com os antebraços.

b) Pelo método utilizado no teatro clássico chinês. O ator amarra a cintura com um cinto largo firmemente apertado. Quando ele faz a respiração total (abdominal e torácica superior), este cinto comprime os músculos do abdômen, formando assim uma base para a coluna de ar.

c) Depois de respirar totalmente (respiração abdominal e torácica superior), os músculos da barriga são compactados automaticamente, forçando o ar para cima. As costelas inferiores são empurradas para fora obtendo-se, desta forma, a base para a coluna de ar. Como já foi mencionado, um erro comum é o de comprimir os músculos abdominais antes que o processo de respiração total esteja completo (resulta apenas numa respiração torácica superior).

Neste caso, também é importante não acumular muito ar durante a contração dos músculos abdominais, pois isso faz com que a laringe se feche. Uma sensação de tontura pode ser experienciada se os músculos abdominais não forem contraídos suficientemente devagar.

Existem muitos outros métodos para se criar essa base para a coluna de ar, e o ator deve dominar vários deles para que tenha a possibilidade de alterná-los de acordo com o papel e as circunstâncias.

Impostação da voz

Há duas maneiras diferentes de colocação da voz, uma para atores e outra para cantores, já que suas tarefas são bastante distintas. Muitos cantores de ópera – mesmo os de excelente qualidade – são incapazes de fazer um discurso longo sem cansar a voz e, portanto, correndo o risco de ficarem roucos, simplesmente porque a voz deles é treinada para cantar e não para falar. Algumas escolas de teatro cometem o erro de ensinar futuros atores a impostar a voz para o canto. Isto acontece porque frequentemente os professores são ex-cantores de ópera que, muitas vezes, usam um instrumento musical (piano) para acompanhar os exercícios vocais.

Exercícios orgânicos

As observações feitas anteriormente, advertindo contra o perigo de privar o ator de sua respiração orgânica, também se aplicam aos ressonadores, à abertura da laringe e à base da voz. O objetivo dos exercícios é tornar o ator consciente de seu potencial diapasão. É essencial que ele explore essas possibilidades de forma espontânea e quase inconscientemente, ao executar a partitura do seu papel.

Muitas vezes o ator que executa mal seus exercícios, o faz por controlar a voz "ouvindo a si mesmo". Isso bloqueia o processo orgânico e pode dar origem a uma série de tensões musculares que, por sua vez, impedem a emissão correta da voz (por exemplo, o fechamento parcial da laringe). Então se estabelece um círculo vicioso: na ânsia de usar sua voz corretamente, o ator ouve a si mesmo e, ao fazê-lo, todo o processo vocal é bloqueado e a emissão correta da voz se torna impossível. Para evitar isso, o ator deve aprender a controlar sua própria voz ouvindo não dentro de si mesmo, mas a partir do lado de fora. Com esse objetivo em mente, um exercício eficaz é emitir um som dirigindo-o contra uma parede e ouvindo seu eco. Não se deve ouvir passivamente o eco, mas moldá-lo conscientemente afastando-se e aproximando-se da parede, guiando-o para cima e para baixo à vontade e alternando os ressonadores, os timbres e a entonação.

Pesquisas individuais devem ser realizadas para explorar organicamente o aparelho respiratório e vocal, de acordo com as múltiplas demandas do papel. É preciso determinar quais imagens e associações produzem, em certo ator, a "abertura" do aparelho vocal (ressonadores, laringe etc.).

Por exemplo, em alguns atores a caixa de ressonância superior (cabeça) entra automaticamente em ação quando, ao falar, eles dirigem a voz para o teto com as mãos, literalmente empurrando a voz para cima. Da mesma forma, um dos ressonadores mais baixos pode ser ativado deixando as mãos direcionarem a voz para o solo.

O ator deve sempre buscar reações vocais espontâneas ao invés daquelas que são friamente calculadas. Os exercícios a seguir são úteis para isso:

a) Usar a voz para criar em torno de si um círculo de ar "denso" ou "suave"; construir com a voz um sino que se torna sucessivamente maior e menor; enviar um som através de um túnel largo e, em seguida, de um túnel estreito etc.

b) Ações vocais contra objetos: usar a voz para fazer um buraco na parede, derrubar uma cadeira, apagar uma vela, fazer um quadro cair da parede, acariciar, empurrar, embrulhar um objeto, varrer o chão; use a voz como se fosse um machado, uma mão, um martelo, uma tesoura etc.

Imaginação vocal

Além da exploração consciente e higiênica do aparelho vocal, existem dois meios de aumentar ainda mais suas possibilidades:

a) O ator deve aprender a enriquecer suas faculdades vocais proferindo sons incomuns. Um exercício extremamente útil a esse respeito consiste na imitação de sons naturais e ruídos mecânicos: o pingar da água, o assoviar dos pássaros, o barulho de um motor etc. Primeiro esses sons devem ser imitados. Em seguida, encaixados num texto falado em que possam despertar a associação do som que você deseja transmitir ("colorindo" as palavras).

b) O ator deve desenvolver a capacidade de falar em registros diferentes dos seus registros naturais, ou seja, mais agudo ou mais grave que o normal. Isto não significa que deva apenas, de forma metódica e contínua, subir ou descer a voz para registros diferentes do habitual, mas, em casos específicos, operar artificialmente com registros não naturais sem esconder sua artificialidade. Outra maneira de alcançar artificialmente outros registros é imitar vozes de mulheres, crianças, idosos etc. Mas o ator nunca deve forçar-se metodicamente a baixar o seu registro natural, objetivando alcançar, por exemplo, uma voz "viril". Esta tendência é particularmente prejudicial, provocando inflamação da garganta e até mesmo distúrbios nervosos.

Exploração da voz

Se o ator sofrer de um ligeiro defeito vocal que não possa ser erradicado, em vez de forçar-se a escondê-lo, deverá explorá-lo de maneiras diferentes ajustando-o aos papéis que for representar.

Dicção

A regra básica para a boa dicção é expelir as vogais e "mastigar" as consoantes.

Não pronunciar o som das letras com clareza exagerada. Muitas vezes, ao invés de pronunciar a palavra como uma entidade, o ator fragmenta esta palavra de acordo com os sons que a compõem. Isso tira a vida das palavras, dando-lhes as mesmas características da pronúncia de uma língua estrangeira aprendida através de um livro. Há uma diferença fundamental entre a palavra falada e a escrita, sendo a palavra escrita apenas uma aproximação. Dicção é um meio de expressão. A multiplicidade de tipos de dicção existentes na vida também deve ser encontrada no palco. A restrição a qualquer tipo de dicção significa o empobrecimento de efeitos sonoros e constitui uma recusa a se fazer uso de todos os meios à disposição – é como obrigar todos os atores a vestir o mesmo figurino. Assim como na vida não há apenas um tipo de dicção, mas inúmeros, dependendo da idade, da saúde, do personagem e da estrutura psicossomática do indivíduo em particular, da mesma forma não poderá haver uma forma única de dicção cênica no teatro. O ator deve sublinhar, parodiar e exteriorizar os motivos interiores e as fases psíquicas do personagem que ele está representando, modificando sua pronúncia ou usando um novo tipo de dicção. Isto também implica modificações no ritmo da respiração.

No palco, a dicção é geralmente caracterizada por uma pronúncia precisa e monótona que, além de ser enfadonha de um ponto de vista artístico, tende ainda à afetação. Tomando como base os diferentes tipos de dicção observados na vida cotidiana e dependendo das peculiaridades físicas e psicológicas do indivíduo, o ator deve procurar outros tipos de dicção artificial que o ajudem a caracterizar, parodiar e revelar o personagem.

Cada personagem exige um tipo diferente de dicção. Porém, mesmo no âmbito de um único papel, deve-se explorar ao máximo as possibilidades oferecidas através da mudança da dicção, de acordo com as circunstâncias e as situações. Aqui estão alguns exercícios para este tipo de exploração:

a) Parodiar a dicção de pessoas conhecidas.

b) Retratar vários personagens somente através da dicção (um avarento, um novo rico, um glutão, um carola etc.).

c) Caracterizar através da dicção certas particularidades psicossomáticas (falta de dentes, um coração fraco, neurastenia etc.).

É errada a tendência de colocar muita ênfase nas consoantes. São as vogais que devem ser salientadas. A ênfase excessiva nas consoantes causa o fechamento da laringe. Quando, na prática de dicção, é necessário enfatizar as consoantes, as vogais também devem ser enfatizadas proporcionalmente. Cada frase deve ser emitida como uma onda respiratória longa que impede a laringe de se fechar. Somente quando for sussurrar é que a ênfase posta sobre as consoantes deve ocorrer.

Exercícios de dicção nunca devem ser praticados no texto utilizado na atuação para evitar distorções quanto à sua interpretação. O melhor treinamento em dicção é conseguido no dia a dia. O ator deve prestar atenção continuamente em sua pronúncia, mesmo fora do ambiente de trabalho. Outro exercício de dicção eficaz é ler uma frase muito lentamente, repetindo-a várias vezes, cada vez mais rápido e sem cortar as vogais curtas.

Exercícios de controle do ritmo podem ser realizados com a ajuda de um metrônomo ou do próprio pulso. A mesma velocidade deve ser mantida até o fim. Não acelere após a pausa na poesia ou no final da frase em prosa.

Mesmo ao gritar ou produzir um tom muito alto, o ator deve sempre manter uma reserva que lhe permita aumentar o volume, se necessário. Caso contrário, a tensão que ele coloca em sua voz será perceptível.

O ator nunca deve aprender sua parte em voz alta. Isso automaticamente leva a uma "petrificação" da interpretação. Da mesma forma, não deve recitar o texto apenas por diversão na vida privada, nem brincar com os adereços de cena. Além de ser uma falta de respeito para com a profissão, essas atitudes conduzem à banalização sem que o ator sequer perceba. Durante os ensaios, o ator deve estar ciente das possibilidades acústicas da sala em que ele está atuando para descobrir os efeitos (ecos, voz seca ou abafada etc.) que poderá usar conscientemente, incorporando-os à estrutura do seu papel.

Pausas

É importante não abusar das pausas. A pausa, como um meio de expressão, atinge seu objetivo nestas condições:

a) No uso parcimonioso e apenas onde acrescentar expressividade.

b) Na eliminação de toda pausa que não possua uma função artística e não seja dependente da estrutura do papel (resultante da fadiga pessoal, prolixidade natural etc.).

c) No encurtamento das pausas respiratórias que devem sempre ser rápidas e suaves. É aconselhável fazer estas coincidirem com as pausas lógicas.

d) Dar prioridade às pausas "artificiais" ou "falsas" criadas por um intervalo. Por intervalo, entende-se a transição de um tom de voz para outro. O ator deve sempre praticar os intervalos curtos que são muito mais difíceis do que os longos.

Exploração dos erros

O ator deve ter uma rápida presença de espírito para inserir na estrutura do papel todos os erros (de dicção ou de movimento) involuntariamente cometidos durante a atuação. Em vez de parar ou começar de novo, deve continuar explorando o erro como um efeito. Por exemplo, se um ator pronunciar uma palavra de forma errada, ele não deve corrigir-se, mas repetir a pronúncia errada em outras palavras e em outras passagens para que o espectador a entenda como um efeito dentro da estrutura do papel. Essa técnica exige, naturalmente, um domínio de reflexos e também uma qualidade de improvisação.

Técnica de pronúncia

Não há diferença essencial entre a recitação de poesia e de prosa. Em ambos os casos é uma questão de ritmo, fraseamento e ênfases lógicas.

Na prosa, o ritmo tem de ser descoberto, ou melhor, decifrado: é preciso sentir o ritmo específico do texto. Um bom ator é capaz de ler ritmicamente até mesmo uma lista telefônica. Ritmo não é sinônimo de monotonia ou prosódia uniforme, mas de pulsação, variação e mudança repentina. Depois de determinar várias ênfases lógicas no texto, de acordo com o plano geral de interpretação, deve-se então imprimir um ritmo que coincida com essas ênfases. No entanto, mesmo na prosa, não se deve favorecer o ritmo em detrimento de uma lógica formal, nem tampouco, no outro extremo, negligenciar o ritmo e se concentrar exclusivamente no sentido lógico do texto. Nem se deve fatiar o ritmo do texto ou marcar a ênfase lógica com pausas. A ênfase lógica de uma sentença não deve ser isolada: ela representa o ponto culminante de um fluxo rítmico produzido por uma única onda respiratória e melódica. Muitas vezes acontece que a ênfase lógica é colocada em duas palavras diferentes – talvez até mesmo bem separadas uma da outra – na mesma frase.

A capacidade de lidar com sentenças é importante e necessária na atuação. A frase é uma unidade integral, emocional e lógica, que pode ser sustentada por uma única onda respiratória e melódica. É um turbilhão concentrado em um epicentro formado pela ênfase, ou ênfases lógicas. As vogais desse epicentro não devem ser encurtadas, mas prolongadas ligeiramente, para ganhar um valor especial, tendo o cuidado de não quebrar a unidade da frase com pausas injustificadas. Exceções a essa regra podem ser claramente criadas se for para estabelecer um efeito formal específico: caso em que o epicentro pode ser reduzido e as sentenças, quebradas.

Na poesia também, a sentença deve ser considerada como uma entidade lógica e emocional para ser pronunciada em uma única onda respiratória. Várias linhas (uma e meia, duas ou mais) muitas vezes constituem a frase.

Neste caso, deve-se estabelecer o ritmo de cada linha sem recorrer a meios monótonos. A qualidade distintiva da linha deve ser mantida utilizando-se vários meios, e não apenas um, como uma ênfase tônica ou uma pausa entre as linhas.

Há inúmeras maneiras de proteger o ritmo de cada linha. Pode-se colocar uma vírgula ou um ponto final no término de uma linha, fazer com que a ênfase lógica incida na última palavra da outra linha, ou, ainda, usar um intervalo (mudança de tom) no final de uma terceira linha, justificando-o do ponto de vista da interpretação.

A necessidade de fixar as pausas respiratórias existe na prosa assim como na poesia. Estas não devem estar juntas, pois isso pode causar falta de ar. Se, por outro lado, elas estiverem muito distantes uma da outra e o ator tentar fazer a expiração alongar-se, a laringe se fechará. Todas as regras aqui mencionadas podem ser violadas desde que essa transgressão seja intencional e vise a um efeito formal.

Outros elementos formais também podem ser empregados:

a) Uma aceleração ou abrandamento do ritmo de uma frase.

b) Mudanças bruscas no ritmo.

c) Inspiração explícita antes das palavras que carregam a ênfase lógica da sentença.

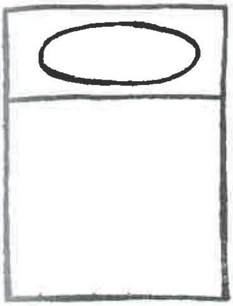
d) Inspiração não lógica: ou seja, em um lugar na frase onde a respiração normalmente não aconteceria.

.oOo.

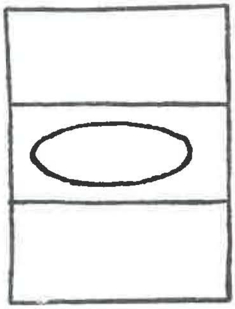
Todo ator – mesmo aquele que é tecnicamente qualificado – experimenta alguma forma de crise vocal após um período de vários anos. Isso é devido à idade que muda a estrutura física do corpo, exigindo uma nova adaptação da técnica. O ator que quer evitar a estagnação deve periodicamente começar tudo de novo, reaprendendo a respiração, a pronúncia e o uso de seus ressonadores. Ele deve redescobrir sua voz.

SOLUÇÕES ESPACIAIS NO TEATRO LABORATÓRIO

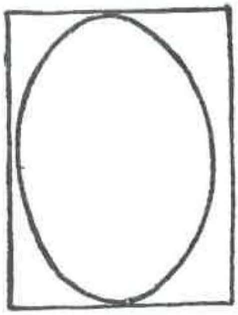
A este respeito um papel muito importante tem sido desempenhado pelo arquiteto Jerzy Gurawski, que também é o autor da maioria dos projetos aqui apresentados.



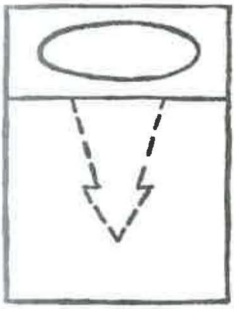
29



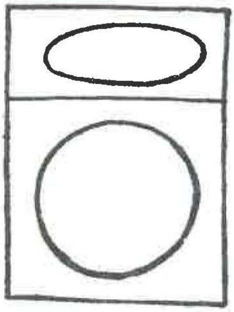
30



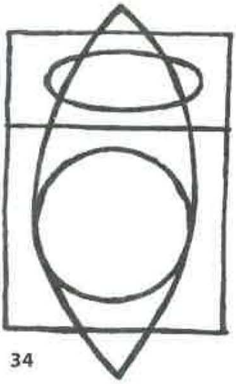
31



32

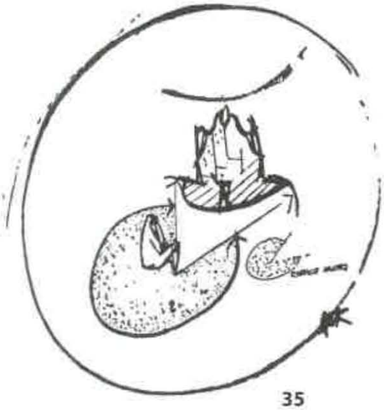


33

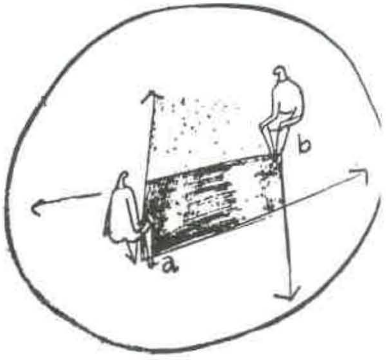


34

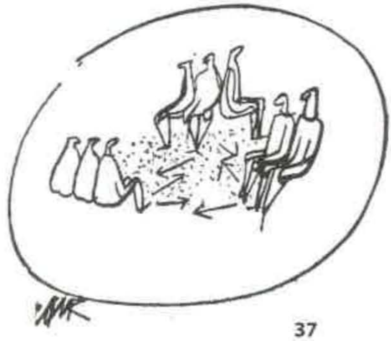
29 | Palco italiano. Os atores são separados da plateia e sempre atuam dentro de uma mesma área específica.
30 | Teatro de arena (palco central). Embora a posição do palco mude, a barreira entre o ator e o espectador permanece.
31 | Teatro Laboratório. Atores e espectadores não estão mais separados. Toda a sala se torna o palco e, ao mesmo tempo, o lugar para os espectadores.
32 | No período de reforma do teatro no início do século XX, foram feitas tentativas (por Meyerhold, Piscator e outros) de trazer, de vez em quando, os atores para o meio da plateia. O palco, contudo, ainda continua sendo o centro da ação.
33 | Os espectadores são considerados uma unidade de potenciais participantes. Os atores se dirigem a eles ou podem, ocasionalmente, atuar entre eles.
34 | Teatro Laboratório. Aqui, o diretor tem sempre em mente que existem dois "elencos" a serem dirigidos: os atores e os espectadores. A representação final resulta da integração desses dois "elencos".



35



36

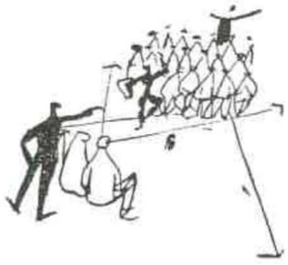


37

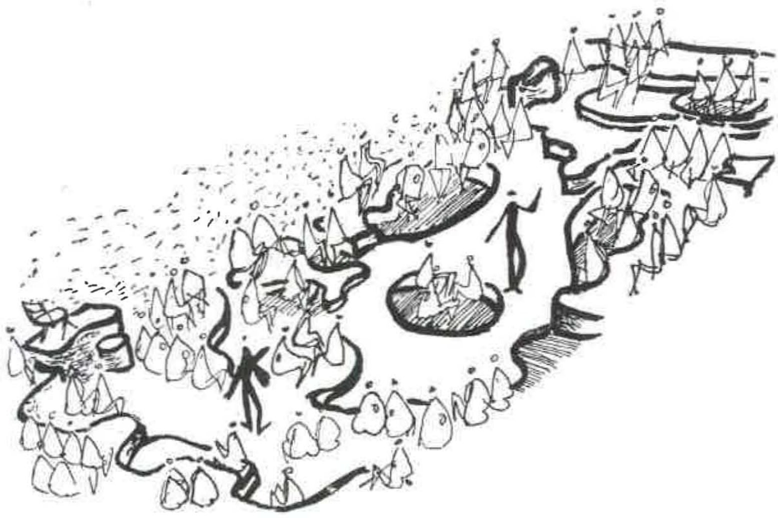
Espectadores

Atores

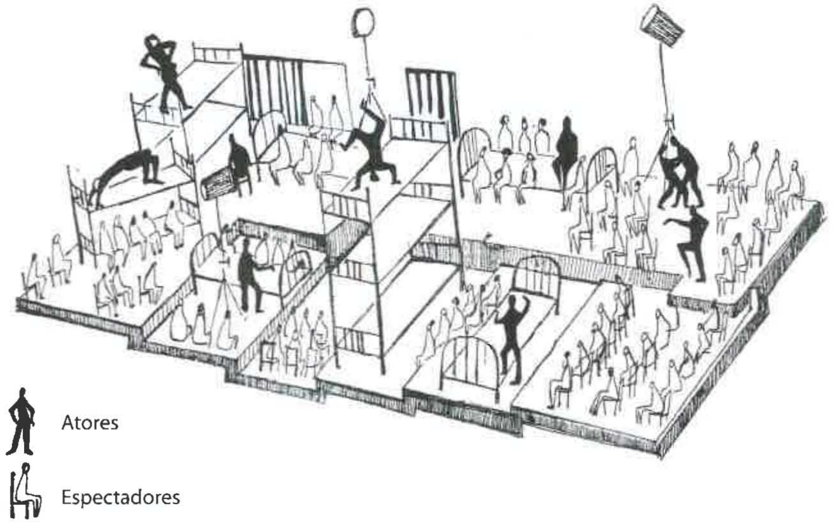
38



35 | Palco italiano tradicional: o espaço é apenas parcialmente explorado.
36-37 | A osmose entre atores e plateia faz também com que os espectadores observem uns aos outros. Aqui estão dois exemplos da relação acústica e visual entre eles.
38 | Relação entre atores (em preto) e espectadores. Estes últimos são integrados na ação cênica e considerados como elementos específicos da montagem.

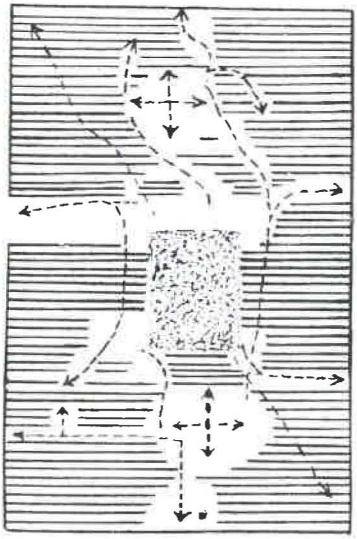


39 | Aspectos da ação cênica em *Antepassados de Eva*, de A. Mickiewicz, mostram a relação entre atores e espectadores. Os espectadores (em branco) estão espalhados pela sala.



40 | Concepção espacial para *Kordian*, baseado no texto de Slowacki. A sala toda é reconstruída para sugerir o interior de um hospital psiquiátrico e os espectadores são incorporados nessa estrutura como pacientes.

41 | Diagrama mostrando o movimento e as áreas de ação em *Akropolis*, baseada no texto de Wyspianski.

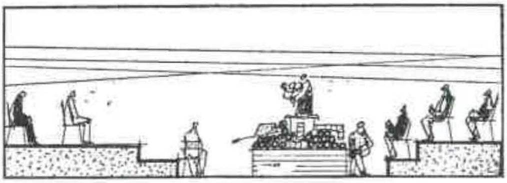


41

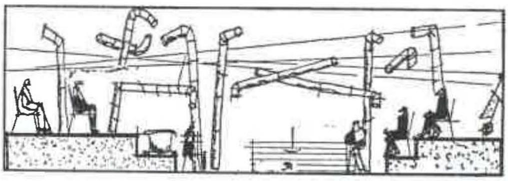
▨ "Casarão" principal onde foi feita uma montagem com canos através da qual os atores desaparecem no final.

☰ Espectadores

⇢ Atores



42



43

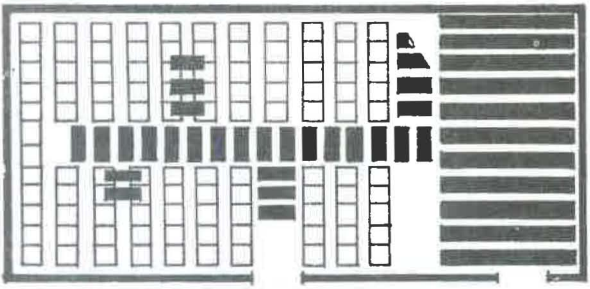
Akropolis

42 | A sala no início do espetáculo.

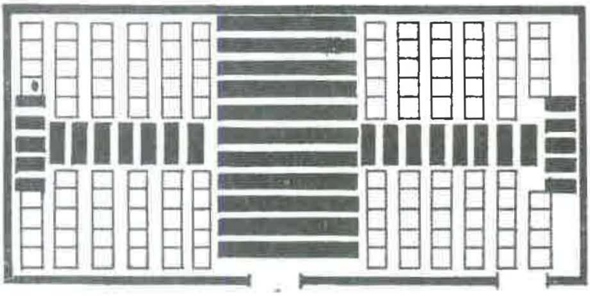
43 | A sala no final do espetáculo.

A conquista do espaço no Teatro Laboratório começa com o palco italiano e acaba na plena exploração de todo o espaço, até mesmo entre os espectadores.

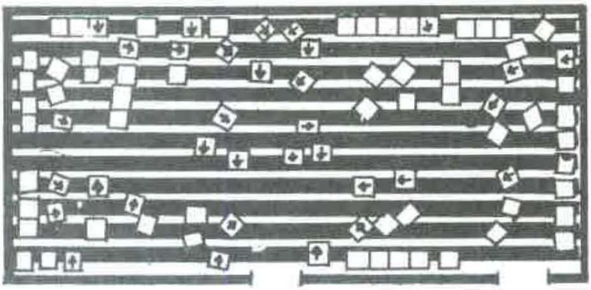
Áreas em preto: áreas de ação dos atores.
Áreas em branco: espectadores.



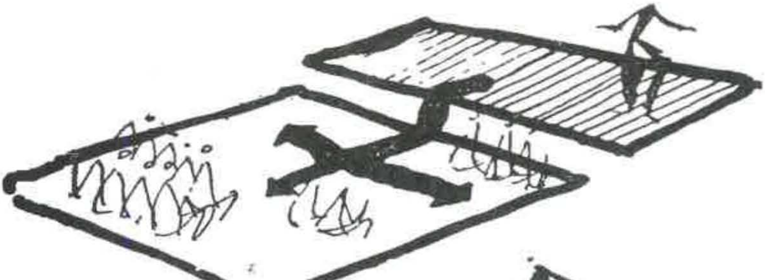
44



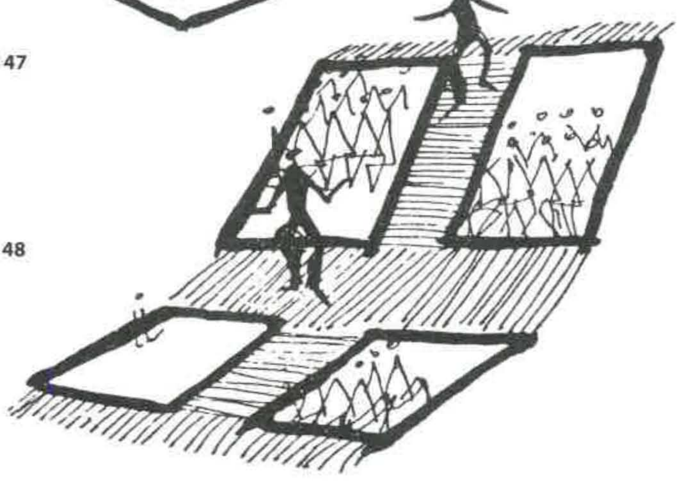
45



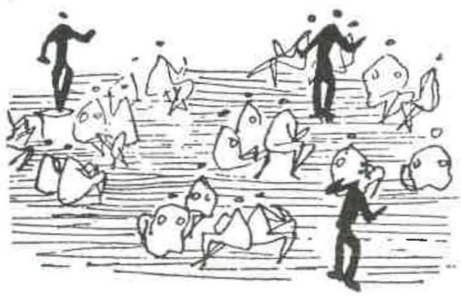
46



47

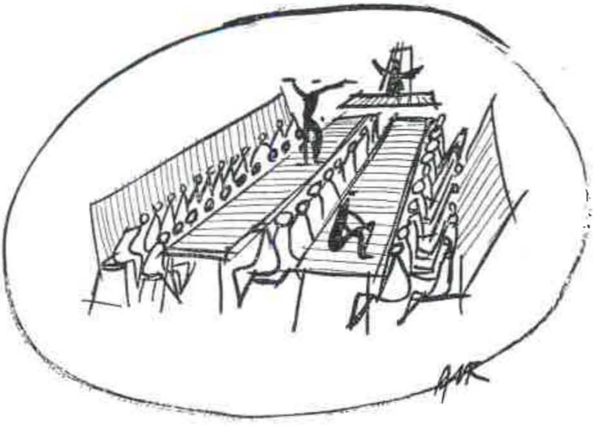


48

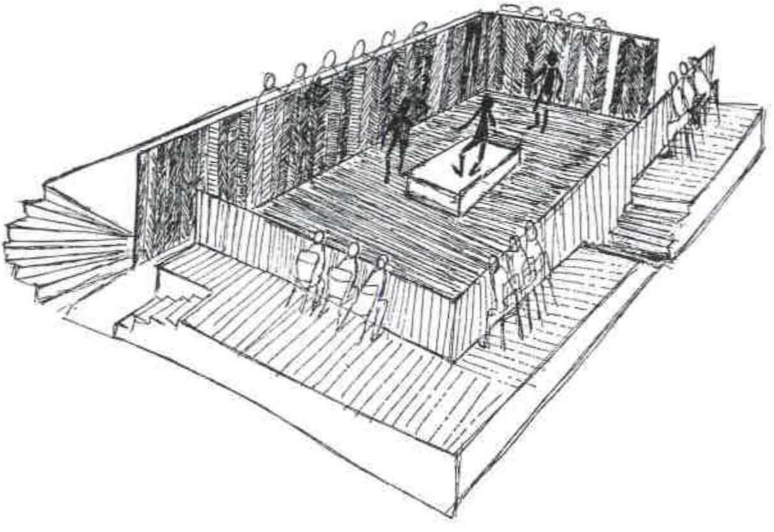


49

44 e **47** | *Caim,* baseado no texto de Byron.
45 e **48** | *Shakuntala,* baseado no texto de Kalidasa.
46 e **49** | *Antepassados de Eva,* baseado no texto de Mickiewicz.



50 | Ambientação para a ação cênica de *Dr. Fausto*, baseado no texto de Marlowe. Uma hora antes de sua morte, Fausto oferece a última ceia a seus amigos (os espectadores).



51 | A cenografia concebida para *O Príncipe constante*, baseado no texto de Calderón de la Barca-Slowacki, faz com que os espectadores se posicionem acima dos atores, sugerindo a observação de um ato proibido, como se estivessem em uma arena para touradas ou em uma sala de operações.

TREINAMENTO DO ATOR (1966)

O que se segue são anotações de Franz Marijnen do Institut des Artes Spectaculaires (INSAS, em Bruxelas) durante um curso dado por Jerzy Grotowski e seu colaborador, Ryszard Cieślak, em 1966. Comparando os exercícios com aqueles do período entre 1959 e 1962, uma mudança definitiva é percebida na orientação e no objeto do treinamento, efeito do trabalho dos últimos anos. Os princípios fundamentais da via negativa *de Grotowski presentes nos exercícios são descritos nos capítulos "Para um teatro pobre" (p. 12), "A técnica do ator" (p. 161) e no "O discurso de Skara" (p. 176). Tradução: Vita Pedersen.*

Em sua introdução, Grotowski afirma que o contato entre a plateia e o ator é vital no teatro. Tendo isso em mente, ele começa suas aulas com a máxima: "A essência do teatro é o ator, as suas ações e o que ele pode realizar".

Seu esquema de palestra e os vários exercícios estão baseados em vários anos de experiência e na pesquisa científica e metódica das técnicas do ator e de sua presença física no palco.

Exercícios vocais

Em primeiro lugar, Grotowski faz algumas observações sobre a atitude a ser adotada em relação ao trabalho de cada um. Ele exige silêncio absoluto de todos os que estão presentes na sala, tanto dos atores quanto da plateia. O riso deve ser evitado, embora a princípio os exercícios possam remeter a uma perfomance circense. Aqueles que não estão familiarizados com seu método podem ter essa impressão, mas ela some rapidamente uma vez que se assiste a algumas aulas e se veem os resultados obtidos. A plateia - neste caso aqueles que não desempenham um papel ativo nos exercícios - deve estar "invisível e inaudível" para os alunos.

Estimulação da voz

Cada aluno escolhe um texto e fica livre para recitar, cantar ou até mesmo gritá-lo. Esse exercício é realizado em uníssono. Ao mesmo tempo, Grotowski caminha por entre os alunos, tocando-lhes às vezes o peito, costas, cabeça ou abdômen enquanto eles estão falando. Nada escapa à sua atenção.

Depois desse exercício, ele escolhe quatro alunos atores. Os outros voltam aos seus lugares em silêncio absoluto, de onde devem assistir ao progresso de seus colegas.

Grotowski posiciona um aluno no centro

— O aluno recita um texto à vontade, sua voz aos poucos ganha volume.

— As palavras devem ressoar contra o teto como se a parte superior do crânio falasse. A cabeça não deve estar inclinada para trás pois isso faz com que a laringe se feche. Pelo eco, o teto se torna o interlocutor do diálogo, que toma a forma de perguntas e respostas. Durante o exercício, Grotowski conduz o aluno pelo braço ao redor da sala.

— Então começa uma conversa com a parede, também improvisada. Aqui fica evidente que o eco é a resposta. O corpo inteiro deve responder ao eco. A voz se origina e emana do peito.

— Em seguida, a voz é colocada na barriga. Dessa forma, uma conversa é mantida com o chão. Posição do corpo: "como uma vaca gorda e pesada".

Nota: Grotowski ressalta que durante todos esses exercícios o pensamento deve ser excluído. Os alunos devem dizer o texto sem pensar e sem pausa. Grotowski portanto interrompe a cada vez que percebe que o aluno está pensando durante os exercícios.

Todo o ciclo de exercícios é executado, usando sucessivamente:

— A voz de cabeça (em direção ao teto)
— A voz de boca (como se falando para o ar em frente do ator)
— A voz occipital (em direção ao teto atrás do ator)
— A voz de peito (projetada para a frente do ator)
— A voz de barriga (em direção ao chão)
— A voz que emana:

a) dos omoplatas (em direção ao teto atrás do ator)

b) das costas (em direção à parede atrás do ator)

c) da região lombar (em direção ao chão, à parede e ao espaço atrás do ator)

Grotowski não deixa o ator desligar-se. Enquanto o último está falando, ele se move ao seu redor, estimulando e "massageando" certas partes do corpo do aluno, assim liberando impulsos vivos que automaticamente conduzem a voz.

O ritmo dos exercícios é muito rápido. O corpo inteiro deve estar envolvido nos exercícios - inclusive nos vocais. Um exercício de relaxamento consiste em uma conversa improvisada com a parede, completamente livre de qualquer tensão. O aluno deve estar constantemente consciente de que o eco será capturado. É notável como Cieślak - o ator principal de Grotowski e seu colaborador mais próximo - , que deve ter executado e assistido aos exercícios inumeráveis vezes, acompanha o progresso dos alunos com o maior interesse e atenção.

Exercício do "Tigre"

Este exercício visa obviamente fazer com que o aluno se deixe envolver completamente e pretende, ao mesmo tempo, pôr o ressonador gutural em ação. O próprio Grotowski participa do exercício. Ele interpreta o tigre que ataca a sua presa. O aluno (a presa) reage, rugindo como um tigre (lembrar das improvisações vocais de Louis Armstrong). Não é só uma questão de rugir.

Os sons devem estar baseados no texto, a continuidade do qual é importante nesse tipo de exercício.

GROTOWSKI — "Aproximem-se... Texto... Gritem... Eu sou o tigre, não vocês... Eu vou devorá-los ..." - Desse modo, ele incita o aluno a entrar totalmente no jogo. É impressionante como os alunos são levados pelo exercício. A essa altura, toda timidez desapareceu.

O único obstáculo é a falta de um texto familiar, já que as palavras não vêm tão fácil quando se está improvisando.

Subitamente, Grotowski interrompe o exercício (despercebido a alguns alunos, de tão envolvidos que estão com o exercício) e pede ao aluno que cante uma música. Isso aparentemente serve para relaxar a voz. Grotowski considera tal relaxamento vocal de grande importância, especialmente para aqueles alunos que estão fazendo esse tipo de exercício pela primeira vez. Os órgãos vocais ainda não estão acostumados a serem usados desse modo.

A força pedagógica de Grotowski é demonstrada pelo fato de que se torna difícil conter os alunos depois de um exercício. Eles não prestam nenhuma atenção ao público, que por sua vez está notavelmente envolvido em todo o processo.

Exercício do "King-King"

A essência deste exercício é a repetição da palavra "King" em uma nota muito alta e em um andamento rápido, com toda uma série de variações, indo de notas muito graves a notas muito agudas. Finalmente, o som emana do occipício, que nesse momento está na boca. Grotowski obtém os mais assombrosos resultados improvisando ao redor dessa palavra em um volume de voz cada vez mais alto.

Depois de aproximadamente cinco minutos, o aluno, sob a ativa orientação de Grotowski, alcança uma altura na escala vocal que parece ser bastante nova para ele. Notamos muitas caras de surpresa entre os colegas...

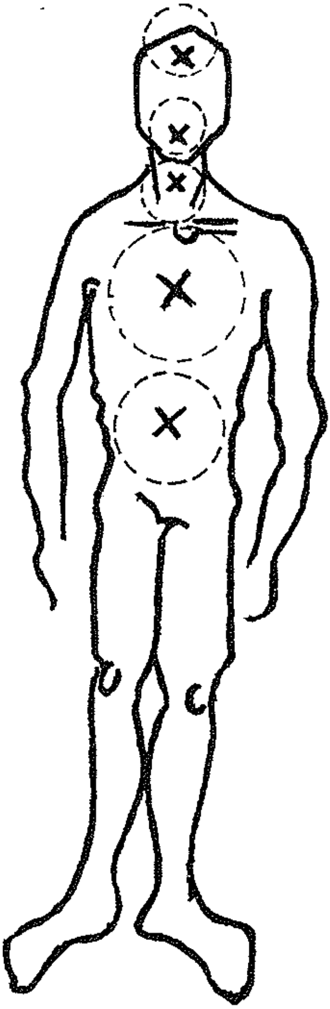
Exercício do "Lá-Lá"

O exercício começa com o aluno andando e cantando "Lá, lá, lá".

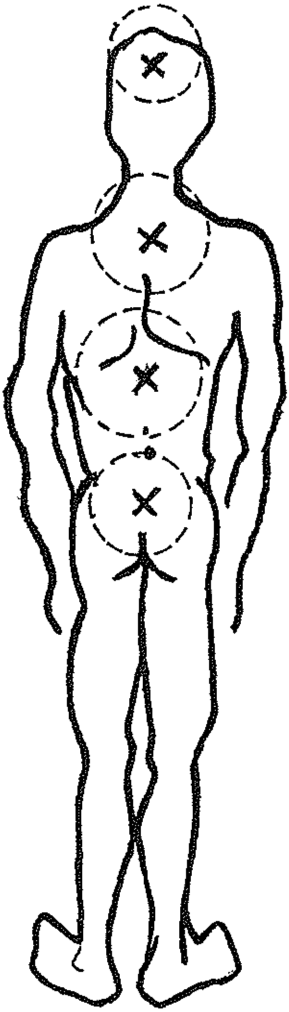
Grotowski então se deita no chão ao lado do aluno. O "Lá, lá" é repetido agora contra o teto, a parede e o chão, alternando entre as vozes de cabeça, barriga e peito. Grotowski massageia a barriga do aluno para relaxá-la e estimular o ressonador situado ali.

Depois desse exercício o aluno permanece no chão durante alguns instantes, completamente relaxado.

Nota: o resultado é notável. Apenas depois da primeira aula a voz do aluno em questão produz entonações e extensões vocais que ninguém poderia imaginar que ele possuísse.



52



53

52 - 53 | Ressonadores

Grotowski começa novamente com o mesmo ciclo de exercícios aplicado ao primeiro aluno.

Estimulação de impulsos vocais dos diferentes ressonadores:
— A voz de cabeça (em direção ao teto)
— A voz de boca (como se falasse ao ar em frente ao ator)
— A voz occipital (em direção ao teto atrás do ator)
— A voz de peito (projetada à frente do ator)
— A voz de barriga (em direção ao chão)
— A voz que emana:

a) dos omoplatas (em direção ao teto atrás do ator)
b) das costas (em direção à parede atrás do ator)
c) da região lombar (em direção ao chão, à parede e ao espaço atrás dele)

Os centros e ressonadores a serem relaxados nas costas estão indicados no diagrama 64-65 por um "x".

Próximo exercício

O miado de um gato com o maior alcance possível de :

a) Entonações
b) Nuanças
c) Frequências sonoras

Repentinamente, Grotowski retorna à recitação normal de um texto.

Tigre

Expressões de voz em forma de um rugido de tigre. Já existem sinais visíveis de progresso, em comparação com o aluno anterior. Os exercícios vocais são acompanhados por movimentos de rondar uma presa, rolar no chão e arranhar o ar com as garras. Grotowski seguramente aprendeu com a experiência que os alunos necessitam dessas associações para serem capazes de se entregar plenamente ao exercício.

Sons

A emissão de todas as possibilidades de sons inarticulados nas mais variadas entoações que o aluno puder atingir. É como se o aluno abrisse uma jaula que abrigasse, em forma latente, sua flora e fauna.

O ritmo desses exercícios é surpreendente. Assim como os resultados em certos casos, pois o aluno também atinge uma amplitude de diapasão que, ele mais tarde assegura, nunca havia alcançado antes. Ele diz que isso vem automaticamente e que os resultados se devem ao ciclo de exercícios e à estreita cooperação. Ainda, a sinceridade com a qual os exercícios são executados e a solidariedade dos demais desempenham um papel que não deve ser subestimado.

Próximo exercício

O ator está estirado no chão em uma posição relaxada. Grotowski apela para a sua imaginação, ainda que o estimule a pensar o mínimo possível. As reações não devem ser buscadas. Se elas não forem espontâneas, não têm nenhuma utilidade.

Grotowski indica com a palma da mão os lugares no corpo do aluno que são aquecidos pelo sol. Enquanto isso, o aluno canta calmamente. Depois de algum tempo a voz muda, alterando o poder e intensidade da música de acordo com as partes do corpo que Grotowski toca.

.o0o.

Durante o intervalo, não se permite que os atores falem entre si, principalmente que não sussurrem. Mais tarde Grotowski explica as razões disso. O público deve permanecer tão quieto quanto possível.

A duração aproximada dos exercícios para cada aluno é de trinta minutos.

É pedido a um terceiro aluno que execute os mesmos exercícios vocais dos anteriores.

Aqui, entretanto, Grotowski introduz um novo elemento nos exercícios: uma postura de cabeça de ioga. O ator tem de recitar um texto e cantar uma música apoiado em sua cabeça (com as pernas para o alto). Um exercício de relaxamento é executado em seguida, depois de alguns minutos. Mais tarde Grotowski explica os benefícios desse exercício. É de grande importância para atores com uma laringe fechada ou bloqueada. Durante esse exercício houve risadas entre o público.

Grotowski não hesitou em intervir pedindo silêncio.

Próximo exercício

O aluno deita-se estirado no chão.

GROTOWSKI — "Imagine que você está deitado em um rio quente e a água morna está fluindo pelo seu corpo. Permaneça em silêncio durante algum tempo, então cante."

Nesse meio tempo, Grotowski toca com a mão as partes do corpo que entram em contato com a água quente. O aluno deve simplesmente reagir.

Na minha opinião, esses exercícios servem para estimular os centros de voz mais próximos ao lugar ou à pessoa com quem você está falando, ou por quem o impulso é dado.

Outro exercício com o mesmo objetivo

Deite com seu estômago no chão.

— O aluno é instruído a falar para o teto.

— Os centros de voz a utilizar estão nas costas, ou seja, abaixo do pescoço, na parte inferior das costas em volta do diafragma e entre os omoplatas.

Exercícios baseados em sons de animais

Tigre: um rugido, prolongado, continuando na mesma entonação e respiração.

Cobra: um silvo, prolongado, continuando na mesma entonação e respiração.

Vaca: um mugido, prolongado, continuando na mesma entonação e respiração.

Durante esses exercícios, o corpo deve acentuar os sons produzidos. Os movimentos mais elementares de cada um desses animais devem ser retratados pelo corpo.

Novamente com este exercício Grotowski vai um pouco mais longe. Ele detona reações precisas no aluno usando, por exemplo, uma atitude agressiva em direção a ele.

Mais exercícios tendo animais como tema

O ator é um touro e Grotowski o toureiro, com um pulôver vermelho que ele encontrou em algum lugar. O ator deve atacar cantando.

Durante este exercício, Grotowski interrompe durante um momento para dar algumas explicações. Os atores têm uma pausa curta, mas não lhes é permitido falar uns com os outros, nem mesmo sussurrar.

GROTOWSKI — "Todas essas técnicas usadas com os exercícios vocais são o oposto dos métodos normais. Durante as aulas de dicção, só as consoantes são estudadas. Existem aulas especiais lidando com as vogais nas quais um instrumento musical, como o piano, é usado. Durante essas aulas, muita atenção é dedicada à respiração e às diferentes técnicas de respiração. Isso está errado. A respiração abdominal, por exemplo, não pode ser dominada por todo o mundo.

As pessoas adaptam a sua respiração de acordo com suas atividades. Sua atividade condiciona a sua respiração. Tenha cuidado apenas para não sugerir um método melhorado da respiração a alguém que tenha dificuldades genuínas com a sua respiração. É tolice impor um tipo específico de respiração ou certa técnica a uma pessoa que não tem nenhum problema desse tipo. Isto é o que acontece na maior parte de escolas de teatro, entretanto. O tipo da respiração que uma pessoa usa deve ser mantido.

Além disso, há uma regra absoluta: a atividade corporal vem primeiro, só depois a expressão vocal. A maioria dos atores trabalha na ordem inversa. Primeiro, você bate na mesa e, depois, grita!

O processo vocal não pode estar livre sem uma laringe que funcione bem. Primeiramente, a laringe deve ser relaxada e, em seguida, o queixo e o maxilar. Se a laringe não relaxar e não se abrir, você deve encontrar uma forma de fazer isso acontecer. Por isso pedi ao terceiro aluno para que se apoiasse na cabeça. Se ele fizer isso e ao mesmo tempo falar, gritar ou cantar, há uma boa possibilidade de que a laringe se abra. Eu conheci uma atriz que vinha sofrendo de uma crise vocal severa. Os médicos não podiam ajudá-la. Uma vez, em público, lhe dei alguns duros golpes na face. O resultado foi que ela começou a cantar espontaneamente.

A respeito disso, todo um processo pode ser mencionado:

Contato – Observação – Estímulo – Reação

No processo vocal, todas as partes do corpo devem vibrar. É da maior importância - e continuarei repetindo isso - que aprendamos a falar primeiro com o corpo e só depois com a voz.

Pegar um objeto em uma mesa é a conclusão de um complicado processo no corpo.

Observação – Estímulos – Reações (resposta)

A voz é algo material. Pode ser usada para tudo. Os estímulos de todo o corpo podem ser expressos pela voz. Pense então nas possíveis associações da voz em relação às seguintes palavras, por exemplo:

— Faca
— Suave
— Cobra
— Cão

O corpo deve ser o centro das reações. Devemos aprender a responder a tudo com o nosso corpo, até a uma conversa do dia a dia. Devemos tentar gradualmente banir toda a formalidade física do nosso comportamento: braços cruzados impedem nossas reações.

Todas essas coisas – expressão corporal e vocal – devem ser aprendidas individualmente por cada um de nós. Portanto, é essencial realizar um minucioso *check-up* diário e regular de tudo o que concerne ao nosso corpo e à nossa voz. O professor ou aconselhador só deve intervir quando surgem dificuldades. Ele *nunca* deve interromper o processo pessoal enquanto houver boas possibilidades de alcançar resultados e, com certeza, nunca deve tentar modificá-lo. O processo fisiológico natural - a respiração, a voz, o movimento - nunca deve ser restringido ou obstruído por sistemas e teorias injustamente impostos."

Mais algumas observações sobre a voz

"A voz humana busca elementos ressonantes. O corpo, em especial aquelas partes já mencionadas, é o primeiro e correto lugar da ressonância da voz.

"On est créateur seulement quand on fait des recherches" (Só é criador aquele que pesquisa).

Esse é também o caso do teatro. Para cada situação e para sua interpretação pela voz, pode-se tentar encontrar a ressonância apropriada. Isto se aplica ao treinamento mas não à preparação do papel. Os exercícios e o trabalho criativo nunca devem se misturar. O ambiente, o espírito da época, mentalidade, todas essas coisas podem constituir sérios obstáculos à formação de uma boa voz.

O erro mais elementar, e aquele com mais urgência de ser corrigido, é o excesso de tensão na voz porque esquecemos de falar com o corpo.

O treinamento de voz, na maior parte dos países e em quase todas as escolas, é erroneamente concebido e praticado. O processo de voz natural é travado e destruído. Técnicas antinaturais são aprendidas, corrompendo os bons hábitos originais.

Meu maior princípio é: *não pense no instrumento vocal em si, não pense nas palavras, mas reaja - reaja com o corpo.* O corpo é o primeiro vibrador e ressonador."

.o0o.

GROTOWSKI — "Hoje iremos demonstrar certos exercícios que lhes podem parecer impossíveis de executar no momento. Observem o Sr. Cieślak atentamente. Somente a observação pode ajudá-los a dominar esses exercícios em um curto espaço de tempo."

O exercício de Cieślak consiste principalmente em:

— Concentração

— Rolar e girar o corpo, na posição vertical

— Apoio de ombros (levantar as pernas com os ombros apoiados no chão)

— Estirado no chão – rotação e giro do corpo

— Saltos: uma série inteira deles a ser executada sem pausa, tornando-se cada vez mais difícil

Nota: Deve-se pedir aos alunos que executem os mesmos exercícios da melhor maneira possível. A maior parte dos exercícios me parece estar baseada em princípios de exercícios de ioga. Mais do que uma similaridade acidental pode ser observada. Especialmente digna de nota é a concentração profunda e constante de Cieślak. Todos os seus movimentos têm uma direção bem definida, que é seguida por todas as extremidades e, observando-se mais de perto, até por todos os músculos. A diferença essencial entre esses exercícios e a ioga é que esses são exercícios dinâmicos direcionados para fora. Essa exteriorização substitui a introversão típica da ioga. Depois dos pulos, segue-se uma pausa obrigatória para relaxamento. Esses exercícios são coletivos. Agora Cieślak começa a trabalhar com cada aluno individualmente.

O gato

Improvisações sobre o gato. Cieślak dá um exemplo: um gato que se alonga e relaxa depois de ter acordado.

O objetivo principal deste exercício, como a maioria dos demais, é deixar flexível a coluna vertebral.

Grotowski e Cieślak insistem que esses exercícios devem ser feitos com os pés descalços. É essencial sentir o contato com o chão.

Exercícios de apoio dos ombros, apoiados por um braço dobrado

Primeiro é dada uma explanação sobre como cair. Isso envolve uma técnica especial que, se praticada corretamente, permite cair na posição sem sentir dor. Depois da demonstração, todos os alunos são convidados a fazer o mesmo exercício.

De todos os esforços, é evidente que a dificuldade maior está em descobrir o ponto em que o equilíbrio é alcançado e está sob controle.

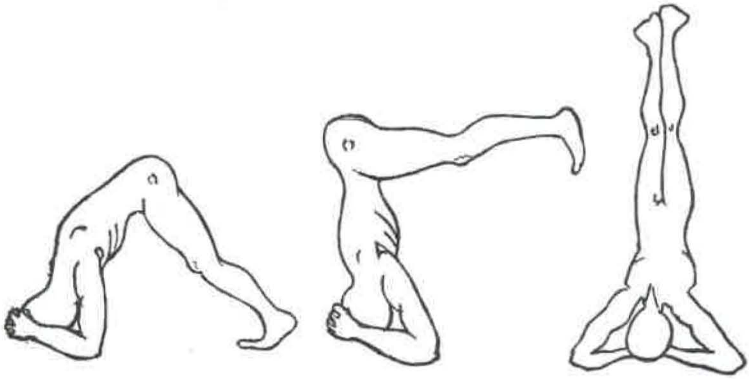
Grotowski intervém e indica que se deve procurar este ponto sem pressa e sem grande esforço. Todos devem vivenciar isto por conta própria.

Nota: Ficou evidente, com esse exercício, que nossos alunos-atores não tinham treinamento físico suficiente. Além disso, provou-se que é necessário levar a condição física de nossos atores mais a sério e dedicar mais tempo a ela. Não basta ser capaz de cair de uma escada sem se machucar. Isso é apenas uma questão de acrobacia e pode ser feito com ousadia por qualquer um. O verdadeiro desafio é adquirir uma técnica de movimento firme que lhes permita controlar o menor movimento em detalhe. Que embaraçoso ver um ator caminhar ajoelhado com uma careta de dor e as juntas estalando!

Cieślak apresenta toda uma gama de movimentos. Cada movimento é acompanhado por uma concentração indescritível e um controle completo, tanto do corpo quanto da respiração.

Apoio de cotovelo

Esta é uma *parada de mão* apoiada por ambos os cotovelos em vez das palmas das mãos. As mãos estão unidas atrás da cabeça. Este exercício auxilia o sentido de equilíbrio.

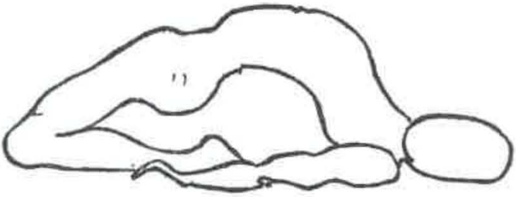


54 **55** **56**

54–56 | Apoio de cotovelo

Próximo exercício

Ajoelhar-se com as pernas ligeiramente afastadas, o peito arqueado para a frente por uma impulsão dos quadris. Depois, o corpo dobra-se lentamente para trás até a cabeça tocar o solo, com os quadris sempre empurrados para sustentar o arco e manter o equilíbrio. É também através do impulso para a frente dos quadris que o corpo se levanta de volta a sua posição original. O peito deve permanecer arqueado todo o tempo, até mesmo na posição final; de outro modo o exercício é inútil. Este é mais um exercício para melhorar a flexibilidade da coluna vertebral | Fig. **57**.



57

Apoio de ombros

Ajoelhar-se preparado para ficar na posição do apoio de mão. Fazer um triângulo com os antebraços, as palmas das mãos na base da cabeça. Na posição final, os ombros é que são o ponto de apoio | Fig. **58** a **60**.

Aqui novamente é da maior importância não se apressar. Este exercício tem maior chance de obter êxito quando se procura o ponto de equilíbrio sem pressa.

"Use o tempo que precisar", repete Grotowski.

Câmera lenta

— Parta de uma posição de pé.

— Do apoio de cabeça, mude para o apoio de ombro (vide exercício anterior).

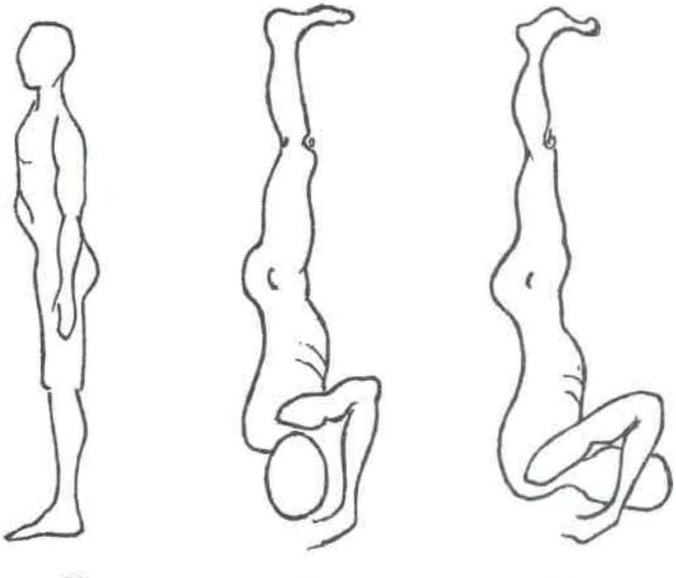
— Com as pernas ainda no ar, transfira o peso do corpo do ombro para a parte de trás do pescoço, braços e mãos no chão para dar apoio.

— Rotação - ainda em câmera lenta - com pernas esticadas.

— Voltar à posição original | Fig. **61** a **64**.

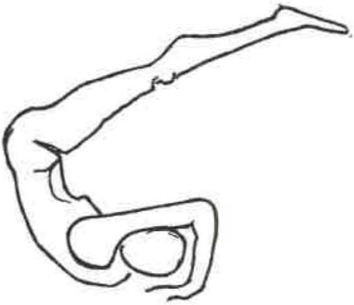
Este exercício deve ser feito com certa força imaginária. Você deve imaginar que está em contato constante com alguém para dar ao exercício uma direção definida.

A grande força expressiva deste exercício está no controle dos músculos da perna. Os dedos do pé estão constantemente esticados em uma direção fixa. Quando uma das pernas atinge o ponto final do movimento no chão, o braço assume o comando. Aqui a coordenação é essencial. Justo antes de o movimento da perna terminar, o braço começa a se mover na mesma direção e do mesmo modo.

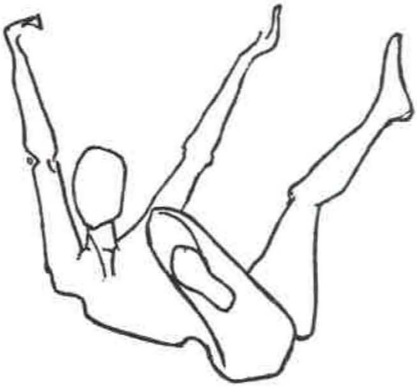


58 59 60

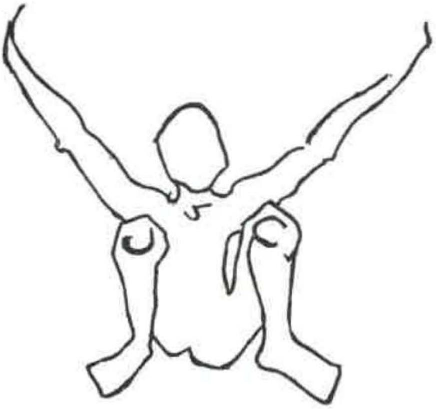
58 -60 | Câmera lenta.



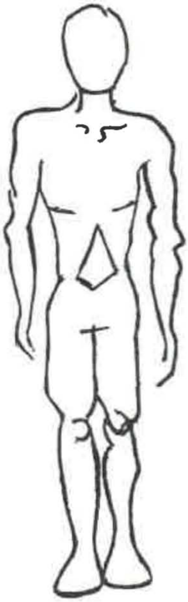
61



62



63



64

Exercício mão/dedo

Cieślak dá exemplo de uma brincadeira com as mãos. Incrível! Esta é uma brincadeira com uma borboleta e uma pluma. O braço e a mão devem primeiro estar bem relaxados. Completamente relaxada, a mão é levada a vibrar através dos músculos do antebraço. Apenas esses músculos estão ativados naquele momento.

Durante o exercício, uma das mãos está continuamente em ação total.

Em seguida, a mão esquerda é a que protege e a direita é a ativa, que agarra.

Exercício que visa coordenar várias partes de um ciclo arbitrário

O processo é o seguinte:

— Abraçar
— Pegar
— Pegar para si
— Possuir
— Proteger

Todos esses elementos devem estar ligados entre si em um movimento coordenado. É da maior importância que a coluna vertebral esteja continuamente ativada em todas as partes deste exercício. *A coluna vertebral é o centro da expressão. O impulso motriz, contudo, origina-se nos quadris. Cada impulso vivo começa nessa região, ainda que invisível pelo lado de fora.*

Seguindo o exemplo de Cieślak, os alunos são levados a repetir esse processo, primeiro individualmente e logo em duplas. No último caso, já existe certa associação:

— Abraçar
— Pegar
— Empurrar

Já identificamos o princípio mais importante de Grotowski: primeiro o corpo, depois a voz. Aqui, ele enfatiza, mais uma vez, a necessidade de começar o movimento pelo corpo, deixando que as mãos, depois, assumam a ação. As mãos são, em certo sentido, um substituto da voz. Elas são usadas para acentuar o objetivo do corpo, o impulso motriz que vem da coluna vertebral. Assim, o exercício deve *começar* no corpo, na coluna vertebral e no tronco. Esse processo deve ser visível.

A última parte do exercício é empurrar.

O movimento de empurrar é o resultado de todo o processo e é feito pelas mãos. Deve ser um movimento concreto. O impulso, entretanto, deve preceder o próprio movimento. Esse impulso deve vir visivelmente do corpo. Ele se origina e se desenvolve nos quadris. As mãos não entram em ação antes do final do processo. Para o ator, a essência do exercício é estar consciente do fato de que a ação interna de empurrar deve acontecer antes da ação física de empurrar. Também este exercício deve ser feito lentamente, sem pressa. A direção neste caso é dada pela posição do peito.

Depois dos exercícios, Grotowski dá algumas explicações suplementares:

"Neste exercício demos alguns detalhes para ajudá-los a analisar um movimento. Espero que tenha ficado claro que é muito importante *nunca* fazer algo que não esteja em harmonia com o seu impulso vital, algo do qual *você mesmo não possa prestar contas.*

A terra nos une. Quando pulamos em direção ao ar, ela nos espera.

Tudo aquilo que empreendemos deve ser feito sem muita pressa, mas com grande coragem; em outras palavras, não como um sonâmbulo mas com toda a consciência, de forma dinâmica, como resultado de impulsos definidos. Devemos aprender gradualmente a sermos pessoalmente responsáveis por tudo o que fazemos. Devemos procurar. Todos esses exercícios podem ser enriquecidos por novos elementos e experiências pessoais se procurarmos por elas.

Essa procura deve ser destinada, particularmente, a uma adaptação do corpo ao gesto e vice-versa. O nosso corpo deve adaptar-se a cada movimento."

Grotowski insiste que todos os seus exercícios sejam executados usando um mínimo de roupas. Praticamente nus. Nada deve deter nossos movimentos. Acima de tudo, nenhum sapato de qualquer espécie, pois impede os pés de *viver*, de se *mover*. Nossos pés devem tocar o chão. Esse contato deve fazê-los viver.

Mais uma vez, Grotowski retorna à sua regra de ouro: "Nosso corpo inteiro deve se adaptar a cada movimento, por menor que seja. Todos devem prosseguir do seu próprio jeito. Nenhum exercício estereotipado deve ser imposto. Se pegamos um pedaço de gelo do chão, nosso corpo inteiro deve reagir a esse movimento e ao frio. Não apenas as pontas dos dedos, não apenas toda a mão, mas o corpo inteiro deve revelar o frio desse pequeno pedaço de gelo."

Mais uma série de exercícios. Estes são executados por Cieślak, e mostram como o corpo tem de se adaptar a cada movimento.

Todos os exercícios, praticados detalhadamente e separadamente durante as aulas anteriores, são agora executados por Cieślak em um único movimento coordenado. Ele os conecta em um ciclo completo. Seu corpo inteiro se adapta a cada movimento, ao detalhe mais leve. Com concentração indestrutível e controle de todos os seus músculos – e há muitos – ele avança pelo ciclo inteiro, improvisando ao longo do período. Isso dura aproximadamente quinze minutos.

Quando você domina tais exercícios de modo a executar este ciclo sem muitas dificuldades técnicas, você pode passar a combiná-los com uma improvisação. Os exercícios são, então, meros pretextos ou, nas palavras de Grotowski, "detalhes". Enquanto executa o exercício, Cieślak vincula todos esses detalhes em uma improvisação sem qualquer preparação. *Não é permitida nenhuma preparação.*

Somente a autenticidade é necessária, absolutamente obrigatória. A improvisação deve ser executada sem nenhum preparo, caso contrário toda a naturalidade será destruída. Além do mais, a improvisação inteira não tem nenhum sentido se os detalhes não forem executados com precisão.

Conexão entre os exercícios e a encenação

Os exercícios servem apenas como um trampolim para as situações e os detalhes da peça. No palco você tem de ser singular. Os exercícios adaptados às situações da peça devem ter uma marca pessoal, assim como a coordenação individual dos vários elementos.

Parte daquilo que vem de dentro se improvisa. O que vem de fora é técnica.

Em todos os exercícios que compõem o ciclo executado por Cieślak, não há nenhum sinal de simetria.

Se algo for simétrico, não é orgânico!

A simetria é um conceito da ginástica, não da educação física para o teatro. O teatro requer movimentos orgânicos.

A significação de um movimento depende da interpretação pessoal. Para o espectador, os movimentos do ator no palco podem ter um significado bem diferente daquele do próprio ator.

É errado pensar que os exercícios que Cieślak nos mostra – exercícios físicos – são apenas para atletas ou pessoas com corpos fortes e maleáveis.

Todos podem criar a sua própria série de movimentos, um estoque ao qual se possa recorrer caso a experiência íntima exija. Contudo, não se deve esquecer de eliminar tudo o que está fora dele. Esse depósito não deve conter apenas movimentos, mas preferivelmente também os elementos que os compõem.

.o0o.

Depois de uma das aulas, Grotowski deu instruções para preparar um exercício de improvisação, baseado nos vários detalhes e exercícios que foram demonstrados e ensinados por Cieślak durante a mesma aula.

No início da terceira aula os alunos são divididos em dois grupos. Pedem-lhes que separadamente mostrem suas improvisações.

Imediatamente se nota grande falta de continuidade entre os alunos. A essência deste exercício de improvisação é simplesmente conseguir uma continuidade não interrompida entre as diferentes partes do exercício.

Quando ambos os grupos já realizaram os exercícios, Grotowski faz algumas observações sobre a execução e a finalização técnica. As falhas básicas são a falta de continuidade, como já mencionado, e a perda do equilíbrio em várias posições, causadas principalmente pela pressa. Cada aluno deve superar suas próprias dificuldades. Grotowski e Cieślak corrigem cada aluno; depois cada um repete a parte difícil do exercício até que esteja perfeita.

Ao fazer uma correção se deve sempre procurar a origem da falha e não se concentrar demais nela mesma.

Cieślak demonstra o exercício mais uma vez, parando sempre que passa pelas dificuldades que atrapalharam a maioria dos alunos. Fica claro que as razões principais de tais dificuldades são a falta de controle e a pressa excessiva.

A forma com que Grotowski sempre envolve o próprio aluno na descoberta de falhas e movimentos desnecessários é notável. Em conjunto, eles tentam aperfeiçoar os exercícios. Dessa maneira, Cieślak chama a atenção de uma menina que, ao tocar no chão numa cambalhota, obviamente não sabe porque está fazendo aquilo. Isto é um erro. *Nenhuma associação estava presente.* Ela repete o exercício e Cieślak descobre que a falha se deve a um obstáculo técnico. Certo gesto foi preparado com antecedência e bloqueou toda a continuidade do exercício. Gestos preparados devem ser evitados. Apenas no momento em que o gesto é feito deve ele se encadear a uma associação espontânea.

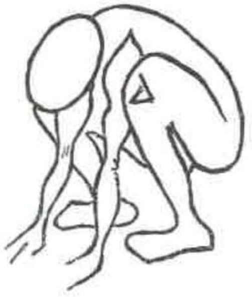
Uma falha que se deve à fraqueza dos músculos abdominais pode ser eliminada por uma leve alteração: por exemplo, pelo apoio imperceptível das mãos. Isto só é feito para melhorar o desempenho técnico. Falhas técnicas não interferem na associação que virá no estágio posterior. Cieślak ilustra isso com um exemplo.

Mesmo enquanto se deita estirado no chão como parte de um exercício, deve-se o tempo todo estar consciente da razão para fazer isso. Você deve associá-lo a algo.

Ao coordenar as partes do exercício, deve-se buscar constantemente o melhor método de coordenação sem tentar encontrar novas associações na hora. Apenas através do controle perfeito dos diferentes exercícios se pode executar o ciclo inteiro ao redor de uma associação já encontrada. A partitura dos exercícios separados não é determinada. Todos devem experimentar por conta própria para descobrir as posições e métodos de execução corretos. Essa é a base essencial para a educação de atores.

Relaxamento da coluna vertebral cansada

A posição ideal para o relaxamento é se agachar com a cabeça quase tocando o chão à sua frente, os braços esticados à frente e as palmas repousadas no chão | Fig. **65**.



65

Exercícios para mãos e dedos

A maioria dos atores e das atrizes têm mãos e dedos enrijecidos. Essas extremidades têm um grande poder de expressão. Portanto, devem ser mantidas flexíveis e maleáveis. Existem muitos exercícios de mão e dedo com esee fim. Cieślak demonstra toda uma série deles.

.oOo.

Grotowski começa com exercícios vocais. Estes estão especialmente destinados àqueles alunos que não tiveram uma chance de participar anteriormente.

Os quatro alunos que passaram pelo ciclo completo no início começam outra vez, mas, agora, sem interrupção:

— Estimulação da voz
— Obtenção de um eco: conversa com a parede, o teto, o chão etc.

Aqui, Grotowski dá alguma explicação: "Se você esperar uma resposta da parede na forma de um eco, seu corpo inteiro deve reagir a essa possível resposta. Se me der uma resposta, deve fazê-lo primeiro com o seu corpo. Ele está vivo. Agora tente fazer o mesmo com a parede. Os exercícios que usam o eco ajudam a exteriorizar a voz. O ator deve reagir em direção ao exterior, atacando o espaço ao redor dele, sempre em contato com outra pessoa ou pessoas. Nunca se deve escutar a si próprio, pois isso resulta na introversão da voz. Muitas vezes, porém, o ator é incapaz de resistir à tentação de se escutar. Nesse caso, deve-se escutar o *eco* de sua voz."

Grotowski se concentra agora em dois alunos.

Para determinar seu tipo de voz, ele os inicia em um jogo de conversa. O jogo começa com uma minuciosa observação mútua, por meio da qual eles devem descobrir com que partes do corpo falarão um com o outro.

Em seguida, Grotowski passa um exercício que prepara todas as partes do corpo para o contato com o parceiro, ou pelo menos ativa essas partes do corpo.

Este exercício ativa as seguintes partes do corpo:

— Pés
— Joelhos
— Coxas
— Abdômen inferior - abdômen
— Peito
— Braços e mãos

O corpo conversa.

Depois desses exercícios preparatórios, adiciona-se a voz.

Grotowski começa agora a trabalhar com um aluno de cada vez

Ele estimula, por meio de golpes curtos com as pontas do dedo unidas, os centros de energia do aluno espalhados ao longo do corpo. Nessa conexão os principais lugares são:

— Entre as escápulas
— A parte do meio das costas
— A cabeça: topo e occipício
— O tórax: nas laterais onde estão acopladas as costelas

O ator deve ser capaz de despertar esses estímulos e ativá-los por meio da repetição de exercícios. Isso deve ser feito pela voz e do lado de dentro. É totalmente errado usar o método de atacar a si mesmo.

Para alcançar os diferentes lugares devemos deixar o corpo passar por certas transformações. Falar com o corpo torcido em uma posição antinatural nunca pode estar certo. Tais posições antinaturais devem ser usadas apenas quando forem intencionais, caso em que são bastante inofensivas à voz. De fato, eles podem ser benéficos como no exercício de abertura da laringe. O aluno se apoia sobre sua cabeça e deve falar, cantar e gritar por algum tempo nesta posição.

Exercícios vocais

— Exercício para estimular os centros de voz
— Exercício da voz baseado no som de "RRI":

Do mais grave ao mais agudo
Do mais suave ao mais forte
Do mais longo ao mais breve

— O mesmo exercício, agora com o som de "RRA"
— Depois disso vem a interpretação do tigre da qual se falou antes

Nesses exercícios é particularmente importante nunca fazer nenhuma pausa. Seria de grande importância os alunos usarem textos que saibam perfeitamente de cor durante os exercícios vocais. Se tiverem de pensar em improvisar um texto, então a continuidade é rompida. Conhecer algumas canções de cor também parece ser muito útil.

Durante esses diferentes exercícios, o aluno deve se libertar totalmente do texto. A procura pelo texto envolve um processo de pensamento, e é exatamente isso o que deve ser evitado.

Depois dos exercícios vocais, Grotowski deixa cada aluno fazer um exercício de relaxamento. Este consiste em descansar durante aproximadamente 20 minutos, durante os quais não é permitido falar nem sussurrar. Bebidas geladas também podem ter um efeito ruim na voz.

Em seguida, Grotowski responde a algumas perguntas da plateia:

1. Por que não se permite que se fale ou sussurre depois desses exercícios?

GROTOWSKI — Para a maior parte dos alunos esses exercícios são bastante novos. O instrumento vocal ainda não está adaptado a essas técnicas. Ele produziu sons que nunca havia produzido antes. O silêncio é o melhor modo de proteger o instrumento vocal que foi minimamente afetado por esses exercícios.

2. O texto desempenha algum papel nesses exercícios? Pode ser simplesmente qualquer texto?

GROTOWSKI — Não penso que o texto tenha muito importância. Com isto quero dizer que pode ser fortuito, ou até mesmo que deva ser fortuito. O importante é dar a esse texto, por meio da técnica corporal e vocal, um grau de interesse que não tem sob circunstâncias normais. Com esses exercícios, movimentos e técnicas vocais, tenta-se chamar a atenção. Durante a encenação, isto significa a atenção do público.

Exercícios para ativar os diferentes ressonadores do corpo

Pede-se a alguém da plateia que venha e toque os diferentes ressonadores para se convencer de que a parte do corpo em questão realmente vibra se eles forem usados corretamente. Se o ator dominar todas as técnicas vocais, ele pode obter uma ressonância nas partes mais improváveis do corpo.

Para um contato imediato com o público e para pronunciar um discurso, é muito importante ser capaz de ativar os principais ressonadores.

Exercícios de associação

O aluno tem de cantar uma canção enquanto evoca as seguintes associações:

— Um tigre
— Uma cobra

— Uma cobra se retorcendo
— Uma faca – para cortar
— Um machado – para talhar

Então ele tem de "cantar" em direção a uma folha de papel que está nas mãos de Grotowski a um metro de distância.

Depois ele tem de cantar uma canção durante a qual a voz deve entrar em contato com um lugar determinado no teto. A voz é como um braço, que deve tentar alcançar o lugar indicado.

Depois desses exercícios de associação, Grotowski comprova a existência de vibrações nos diferentes ressonadores

Grotowski pede ao aluno que ponha a ressonância na parte de trás da cabeça (occipício). Ele acende um fósforo e o mantém a uma curta distância do ponto ressoante. A chama realmente se move e vibra.

Do mesmo modo, Grotowski fez com que um vidro se quebrasse durante um exercício com os seus atores, simplesmente através da vibração.

Assim ele também prova que a voz é uma força material.

É evidente que, para esses exercícios, as técnicas de Grotowski devem ser dominadas perfeitamente.

O estágio avançado de sua pesquisa científica envolvendo voz e movimento é comprovado por esses efeitos. Nesse sentido, vale a pena observar que o próprio Grotowski sempre dá destaque à *disciplina* como a pedra fundamental para tudo aquilo que conduz a um resultado.

Perguntas

1. É possível estimular a si próprio pelo lado de fora? Em outras palavras, é possível estimular os seus próprios centros de voz se batendo ou se beliscando?

GROTOWSKI — Isso é impossível e perigoso! Com isso você perde a sua atitude natural. Ao tentar alcançar esses diferentes lugares, nosso corpo é automaticamente colocado em uma posição antinatural e consequentemente os órgãos vocais não podem executar suas funções normalmente.

Pela minha experiência com este método, penso que posso ir mais longe e apontar as repercussões psicológicas que resultam dessa prática equivocada. Se você começar a estimular e ativar os seus próprios centros de voz, há um risco de que, por causa de um resultado esporádico, você passe a pensar que esse método seja eficaz, apesar de todos os perigos que ele implica para a voz e os órgãos que produzem e formam a voz. Neste aspecto, penso que posso até falar de certo narcisismo.

2. Você nos deu vários detalhes técnicos, mas qual é a sua filosofia da arte?

GROTOWSKI — Uma filosofia sempre vem *depois* de uma técnica! Diga-me: você caminha para casa com suas pernas ou com suas ideias?

Há muitos atores que, durante os ensaios, gostam de estabelecer discussões científicas e elaboradas sobre a arte e coisas assim. Esses atores tentam com essas discussões ocultar sua falta de compromisso e de empenho absoluto. Se você se entrega completamente durante um ensaio, você não deseja discutir. Na discussão você se esconde por trás de uma falsa máscara.

Depois dessa interrupção, Grotowski continua com a aula.

Nos exercícios seguintes, a ênfase será dada a associações e à adaptação da voz a essas associações.

Grotowski assinala que toda simetria de movimento deve ser evitada. Atores são educados para o teatro e não para a ginástica.

Associações

1 Pense em uma vaca em um pasto. Tome a posição desta vaca. Estômago para baixo. Adapte sua voz. Fale com o solo como uma vaca o faria. Coloque a voz no abdômen, mas espere por uma resposta, por um eco do chão.

2. Pense em um tigre que canta. Cante uma canção e ruja as notas, sem esquecer a melodia. Apesar dessas associações, preste atenção ao fato de que o corpo deve atuar primeiro. O corpo, ao buscar a posição e a direção, facilita a tarefa da voz.

Máscara

GROTOWSKI — Cante seu nome... Joseph. Cante Joseph. Evoque esse Joseph. Quem é ele, esse estranho? Continue cantando o seu nome – Joseph – perguntando: Joseph, quem é você? O que é você? Encontre a máscara da cara de Joseph. Será essa realmente a máscara de Joseph? Sim, essa é a essência de Joseph. E agora é essa essência de Joseph, sua máscara, quem canta.

Notamos que a voz do aluno se modifica, fica mais profunda, e se torna irreconhecível.

.oOo.

Depois de uma breve pausa todos os alunos são convidados a se aproximar. Grotowski lhes pede que pensem em um animal e que cada um escolha tendo em mente a sua preferência ou a sua afeição para com aquele determinado animal. Depois de um curto período de concentração, o aluno deve tentar exprimir os sons que o animal escolhido pode produzir, mas esse processo deve primeiro passar pelo corpo inteiro. Em outras palavras, o corpo deve se adaptar organicamente aos impulsos que precedem o som. Portanto, é necessário antes exprimir o animal com o corpo.

Análise do exercício

1. Gradualmente comece a buscar o animal escolhido com o corpo – não se apresse.
2. Se pensar que encontrou os impulsos corretos do animal, então passe a ativar a voz. Comece a dar voz ao animal por meio de um texto, ou de uma música.
3. Represente o ato de fazer amor de dois animais. Use a voz.

Aqui o corpo é o fator principal.

A segunda parte do exercício começa com a voz. Isto significa que primeiro se deve capturar e excercitar os impulsos por algum tempo até que estejam tão fortes que você *tenha de* dar voz a eles.

No próximo exercício, cada aluno tem de se comparar a uma planta ou uma árvore. Este processo inevitavelmente começa no solo. Como cresce uma planta?

— A planta fala
— A planta canta
— O silêncio de uma planta

O silêncio de uma árvore... Este silêncio pode ser ouvido, diz Grotowski. O vento nas árvores - o vento fica mais forte - vira uma tempestade - todo o bosque se move.

De repente ele interrompe as diferentes interpretações e passa para outro aspecto.

— A árvore canta sob o sol
— Na árvore, pássaros estão cantando

Todas essas interpretações diferentes se dão com movimento e texto!

Grotowski salienta o perigo que espreita este tipo de exercício

"Nesses exercícios, é fácil enganar e evitar os impulsos naturais, simplesmente imitando a forma da planta a partir do lado de fora. Pode-se, naturalmente, começar pela composição, mas esse é outro exercício. Tampouco é permitido pensar durante esses exercícios. Você deve realizar imediatamente o primeiro impulso dentro de você, ainda que o resultado seja completamente diferente do dos colegas. Nunca olhe para os outros, e acima de tudo não copie seus resultados. *As pessoas ao seu redor não existem.* O que você está fazendo pertence ao seu eu íntimo e não diz respeito a mais ninguém."

Finalmente Grotowski dá um breve panorama dos mais importantes elementos e regras de sua técnica:

— Carimbe na sua memória: o *corpo* deve trabalhar primeiro. Depois vem a *voz*.

— Se começar algo, você deve estar totalmente empenhado naquilo. Você deve se entregar cem por cento, de corpo inteiro, com a mente inteira e todas as associações pessoais e íntimas possíveis. Durante um ensaio um ator pode alcançar o clímax com o qual ele irá trabalhar. Ele pode manter os mesmos gestos e as mesmas posições e não alcançar mais o mesmo clímax íntimo novamente. *O pico de um clímax nunca pode ser ensaiado. Você deve apenas exercitar os estágios preparatórios do processo que leva ao ápice daquele clímax. Um clímax não pode ser atingido sem a prática. O clímax em si nunca pode ser reproduzido.*

— Em tudo o que você fizer, você deve ter em mente que não há nenhuma regra fixa e nenhum estereótipo. O essencial é que tudo deve vir do corpo, e através do corpo. Antes de tudo, deve haver uma reação física a tudo que nos afeta. Antes de reagir com a voz, você deve reagir primeiro com o corpo. Se pensar, você deve pensar com o seu corpo. Entretanto, é melhor não pensar mas atuar, correr riscos. Quando lhe digo para não pensar, quero dizer com a cabeça. É claro que você deve pensar, mas com o corpo, é lógico, e com precisão e responsabilidade. Você deve pensar com o corpo inteiro, por meio de ações. Não pense no resultado, e certamente não pense em quão belo o resultado poderá ser. Se crescer espontaneamente e organicamente, como impulsos vivos, finalmente dominados, sempre será belo – muito mais belo do que qualquer quantidade de resultados calculados.

A minha terminologia resultou de experiências e pesquisas pessoais. Todo mundo deve encontrar um estilo, uma nomenclatura própria, um modo estritamente pessoal de condicionar as suas próprias sensações.

A TÉCNICA DO ATOR

Em 1966, o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski apresentou O Príncipe constante *no Théâtre des Nations, em Paris. Depois de uma turnê pela Suécia, Dinamarca e Noruega no mesmo ano, essa viagem a Paris deu a um público maior a possibilidade de julgar por conta própria os resultados alcançados pelo método. Foi durante a sua estadia em Paris que Jerzy Grotowski registrou esta entrevista com Denis Bablet, que então foi impressa em* Les Lettres Françaises *(Paris, 16/22, março de 1967). Tradução: Amanda Pasquier e Judy Barba.*

DENIS BABLET — *Jerzy Grotowski, em primeiro lugar eu gostaria que você definisse para mim sua posição sobre as várias teorias de atuação como, por exemplo, aquelas de Stanislavski, Artaud e Brecht, explicando como, através de reflexão e, naturalmente, em função de sua experiência pessoal, você chegou a elaborar sua própria técnica para o ator, definindo tanto seus objetivos quanto seus meios.*

GROTOWSKI — Acho que é necessário fazer a distinção entre método e estética. Brecht, por exemplo, explicou tantas coisas interessantíssimas sobre as possibilidades de um modo de atuar que envolvia o controle discursivo do ator sobre suas ações, o *Verfremdungseffekt.* Mas isto não era exatamente um método. Estava mais para uma espécie de dever estético exigido do ator, já que Brecht não se perguntou de fato: "Como isto pode ser feito?" Embora ele tenha fornecido certas explicações, elas são apenas gerais... Certamente Brecht estudou a técnica do ator em detalhe, mas sempre do ponto de vista do diretor que observa o ator.

O caso de Artaud é diferente. Artaud apresenta um estímulo incontestável quanto à pesquisa das possibilidades do ator, mas ao final o que ele propõe são apenas visões, uma espécie de poema sobre a atuação, e nenhuma conclusão prática pode ser tirada de suas explicações. Artaud estava bastante consciente – como sabemos a partir de seu ensaio "Um atletismo afetivo", em *O teatro e seu duplo* – de que há um paralelo autêntico entre os esforços de um homem que trabalha com o corpo (como, por exemplo, levantar um objeto pesado) e os processos psíquicos (por exemplo. receber um golpe, retaliar). Ele sabia que o corpo possui um centro que decide as reações do atleta, e as do ator que quer reproduzir esforços psíquicos por meio do seu corpo. Mas se alguém analisar os seus princípios de um ponto de vista prático, descobrirá que eles levam a estereótipos: um determinado tipo de movimento para exteriorizar um determinado tipo de emoção. No fim, isto leva a clichês.

Mas não havia nenhum clichê quando Artaud estava fazendo a sua pesquisa e, enquanto ator, observou suas próprias reações, buscando fugir da imitação exata de reações humanas e reconstruções calculadas. Mas vamos considerar a sua teoria. Ela certamente contém um estímulo útil. Contudo, se alguém a trata como uma técnica, acaba chegando a clichês. Artaud representa um ponto de partida frutífero para a pesquisa e para um ponto de vista estético. Quando ele pede ao ator que estude sua respiração, que explore os diversos elementos da respiração em sua atuação, ele lhe está oferecendo a chance de alargar suas possibilidades, de atuar não apenas por meio de palavras mas também com aquilo que é inarticulado (inspiração, expiração etc.). Essa é uma proposição estética muito fértil. Não é uma técnica.

Há, de fato, muito poucos métodos de atuação. O mais desenvolvido é o de Stanislavski. Stanislavski propôs as mais importantes perguntas e forneceu suas próprias respostas. No decorrer de seus vários anos de pesquisa o seu método se desenvolveu, mas seus discípulos, não. Stanislavski teve discípulos durante cada um de seus períodos, e cada discípulo ficou preso em seu determinado período. Daí as discussões de ordem teológica. Stanislavski sempre estava experimentando a si próprio, e não sugeriu receitas, mas os meios através dos quais o ator pudesse se descobrir, respondendo em todas as situações concretas à pergunta: "como isto pode ser feito?" Isto é essencial. Ele naturalmente ocasionou tudo isso dentro do cenário teatral do seu país, de seu tempo, de um realismo que...

DENIS BABLET — ... *um realismo interior...*

GROTOWSKI — ... um realismo existencial, eu penso, ou melhor, um naturalismo existencial. Charles Dullin também inventou vários bons exercícios, improvisações, jogos com máscaras ou ainda exercícios com temas como "homem e plantas", "homem e animais". Estes são muito úteis para a preparação do ator. Estimulam não apenas a sua imaginação, mas também o desenvolvimento das suas reações naturais. Isto, entretanto, não constitui uma técnica da formação do ator.

DENIS BABLET — *Qual então é a originalidade da sua posição em relação a essas diversas concepções?*

GROTOWSKI — Todos os sistemas conscientes no campo da atuação fazem a pergunta: "como fazer isto?" E é assim que deveria ser. Um método é a consciência desse "como fazer". Acredito que se deva perguntar isto a si mesmo ao menos uma vez na vida, mas, assim que entrar nos detalhes, não se deve mais fazer essa pergunta pois, no momento em que ela é formulada, começa-se a criar estereótipos e clichês. Então a pergunta a se fazer é: "o que *não* devo fazer?"

Exemplos técnicos são sempre mais claros. Falemos da respiração. Se fazemos a pergunta: "como devo respirar?", chegaremos a um tipo de respiração precisa, perfeita, possivelmente a abdominal. É fato que as crianças, os animais e pessoas que vivem próximo à natureza respiram principalmente com o abdômen ou diafragma. Mas então passamos à segunda pergunta: "que tipo de respiração abdominal é a melhor?" E poderíamos tentar descobrir entre numerosos exemplos um tipo de inspiração, um tipo de expiração ou uma determinada posição da coluna vertebral. Isto seria um erro terrível, pois não há nenhum tipo perfeito de respiração válido para todos, nem para todas as situações psíquicas e físicas. A respiração é uma reação fisiológica articulada com características específicas em cada um de nós e que depende de situações, de tipos de esforço e de atividades físicas. É o natural para a maioria das pessoas, quando respirando livremente, usar a respiração abdominal. A quantidade de tipos da respiração abdominal, contudo, é ilimitada. E naturalmente há exceções. Por exemplo, conheci atrizes que tinham tóraxes muito longos, e por isso não podiam usar naturalmente a respiração abdominal no seu trabalho. Para elas foi, portanto, necessário encontrar outro tipo de respiração controlada pela coluna vertebral. Se o ator tentar artificialmente impor a si mesmo a respiração abdominal perfeita e objetiva, ele bloqueará o processo natural da respiração, ainda que ele possua naturalmente o tipo diafragmático.

Um dos maiores perigos que ameaçam o ator é, naturalmente, a falta de disciplina, o caos. Não se pode exprimir-se pela anarquia. Acredito que não pode haver nenhum real processo criativo dentro do ator se lhe falta disciplina ou espontaneidade. Meyerhold baseou o seu trabalho na disciplina e na formação exterior; Stanislavski, na espontaneidade da vida cotidiana. Estes são, de fato, dois aspectos complementares do processo criativo.

DENIS BABLET — *Mas o que você quer dizer com "ato total" do ator?*

GROTOWSKI — Não é apenas mobilização de todos os recursos dos quais falei. É também algo muito mais difícil de definir, embora muito tangível do ponto de vista do trabalho. É o ato de desnudar-se, de arrancar a máscara da vida cotidiana, de exteriorizar a si próprio. Não para se mostrar, pois isto seria exibicionismo. É um ato sério e solene de revelação. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um passo em direção ao ápice do organismo do ator em que a consciência e o instinto se unem.

DENIS BABLET — *Na prática, então, a formação do ator deve ser adaptada caso a caso.*

GROTOWSKI — Sim, não acredito em receitas.

DENIS BABLET — *Não existe, então, algo como a formação de atores, e sim a formação individual do ator. Como você conduz isso? Você os observa? Você os interroga? E depois?...*

GROTOWSKI — Há exercícios. Falamos muito pouco. Durante o treinamento se pede a cada ator que procure as suas próprias associações, suas variantes pessoais (buscando memórias, evocando as suas necessidades ou tudo o que ele não foi capaz de realizar).

DENIS BABLET — *Vocês treinam coletivamente?*

GROTOWSKI — O ponto de partida do treinamento é o mesmo para todos. Contudo, tomemos como exemplo os exercícios físicos. Os elementos dos exercícios são os mesmos para todos, mas cada um deve executá-los de acordo com sua própria personalidade. Um espectador pode ver facilmente as diferenças de acordo com as personalidades individuais.

O problema essencial é dar ao ator a possibilidade de trabalhar "em segurança". O trabalho do ator está em perigo; é submetido a supervisão e observação contínuas. Uma atmosfera deve ser criada, um sistema de trabalho no qual o ator sente que ele pode fazer absolutamente qualquer coisa, que será compreendido e aceito. É muitas vezes no momento em que o ator entende isso que ele se revela.

DENIS BABLET — *Há portanto confiança total entre os diferentes atores, e entre eles e você.*

GROTOWSKI — Não existe a questão de o ator ser obrigado a fazer o que o diretor propõe. Ele deve perceber que pode fazer o que quiser, e mesmo que suas sugestões não sejam aceitas, elas nunca serão usadas contra ele.

DENIS BABLET — *Ele será julgado e não condenado...*

GROTOWSKI — Ele deve ser aceito como um ser humano, como ele é.

DENIS BABLET — *Quanto à integração do ator na encenação, você prontamente usa o termo "partitura", e não "papel". Esta nuança é obviamente muito importante no seu trabalho. Você pode definir exatamente o que quer dizer com a "partitura" do ator?*

GROTOWSKI — O que é o papel? Na realidade, ele é quase sempre o texto de um personagem, o texto datilografado que é dado ao ator. É também um determinado conceito do personagem, e aqui de novo há um estereótipo. Hamlet é um intelectual sem grandeza, ou então um revolucionário que quer mudar tudo. O ator tem seu texto; depois um encontro é necessário. Não se deve dizer que o papel é um pretexto para o ator, nem que o ator é um pretexto para o papel. Trata-se de um instrumento para fazer um corte transversal de si mesmo, analisando a si próprio e assim restabelecendo contato com outros. Se se contentar em explicar o papel, o ator saberá que tem de se sentar aqui, chorar ali. No começo dos ensaios, as associações serão evocadas normalmente, mas depois de vinte apresentações não haverá mais nada. A atuação será puramente mecânica.

Para evitar isso, o ator, assim como o músico, precisa de uma partitura. A partitura do músico consiste de notas. O teatro é um encontro. A partitura do ator consiste dos elementos de contato humano: "dar e receber". Tome outras pessoas, confronte-as consigo mesmo, suas próprias experiências e pensamentos, e dê uma resposta. Nesses um tanto íntimos encontros humanos sempre há este elemento de "dar e receber". O processo é repetido, mas sempre *hic et nunc*: o que significa dizer que nunca é exatamente o mesmo.

DENIS BABLET — *Para cada produção essa partitura é gradualmente estabelecida entre o ator e você?*

GROTOWSKI — Sim, numa espécie de colaboração.

DENIS BABLET — *Então o ator é livre. Como ele consegue (e isto foi um dos grandes problemas sublinhados por Stanislavski) encontrar para cada apresentação o estado criativo que lhe permitirá a execução da partitura sem que ela se torne muito rígida, sem que uma disciplina puramente mecânica se instale? Como podem a existência vital da partitura e a liberdade criativa do ator serem, ambos, preservados?*

GROTOWSKI — É difícil responder em poucas palavras, mas se me permitir uma popularização, responderei que se durante os ensaios o ator tiver estabelecido a partitura como algo natural, orgânico (o modelo das suas reações, o "dar e receber"), e se, antes de entrar em cena, ele estiver preparado para fazer essa confissão, não escondendo nada, então cada apresentação alcançará a sua plenitude.

DENIS BABLET — *"Dar e receber"... Isso também inclui o espectador?*

GROTOWSKI — Não se deve pensar no espectador enquanto se está atuando. Naturalmente, esta é uma questão delicada. Primeiro, o ator estrutura o seu papel; em seguida, a partitura. Naquele momento ele está buscando uma espécie de pureza (a eliminação do supérfluo) bem como os sinais necessários à expressão. Então ele pensa: "O que eu estou fazendo é compreensível?" Esta pergunta implica a presença do espectador. Eu mesmo estou lá guiando o trabalho, e digo ao ator: "não entendo", "entendo" ou "entendo, mas não acredito"... Os psicólogos prontamente fazem a pergunta: "Qual é a sua religião?" – não os seus dogmas ou filosofia, mas o seu ponto de orientação. Se o ator tiver o espectador como o seu ponto de orientação, então estará, de certo modo, se colocando à venda.

DENIS BABLET — *Isto será exibicionismo...*

GROTOWSKI — Uma espécie de prostituição, de mau gosto... Isso é inevitável. Um grande ator polonês de antes da guerra chamava a isso "publicotropismo". Ainda não acredito que o ator deva negligenciar o fato de que o espectador está presente e dizer a si mesmo: "Não há ninguém lá", pois seria uma mentira. Em suma, o ator não deve ter a plateia como um ponto de orientação, mas ao mesmo tempo não deve negligenciar sua presença. Você sabe que em cada uma das nossas produções criamos uma relação diferente entre os atores e a plateia. Em *Dr. Fausto*, os espectadores são os convidados; no *Príncipe constante*, eles são meros observadores. Mas penso que o essencial é que o ator não deve atuar *para* a plateia, ele deve atuar em confronto com os espectadores, na sua presença. Melhor ainda, ele deve cumprir um ato autêntico no lugar dos espectadores, um ato de extrema, ainda que disciplinada, autenticidade e sinceridade. Ele deve se entregar e se deixar levar, estar aberto e não fechado, uma vez que isto acabaria em narcisismo.

DENIS BABLET — *Você acredita que o ator precisa de uma longa preparação antes de cada apresentação para atingir o que algumas pessoas chamam de um "estado de graça"?*

GROTOWSKI — O ator deve ter tempo para se livrar de todos os problemas e distrações da vida cotidiana. No nosso teatro nós temos um período de silêncio de uns trinta minutos, durante os quais o ator prepara seu figurino, possivelmente revisa certas cenas. Isso é bastante natural. Um piloto que está para testar um avião novo pela primeira vez também busca solidão durante alguns minutos antes de decolar.

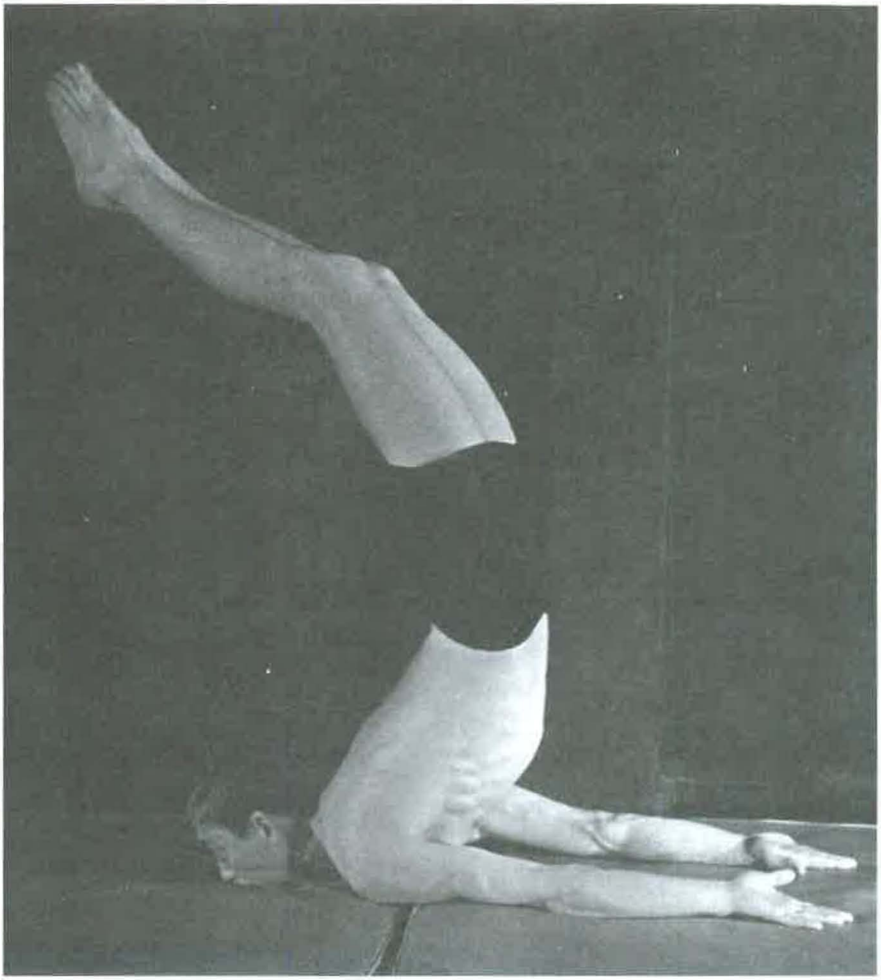
DENIS BABLET — *Você acha que sua técnica de atuação seja aplicável por outros diretores que não você, que pode ser adaptada a outros fins que não o seu?*

GROTOWSKI — Mais uma vez, há que se distinguir entre a estética e o método no meu trabalho. Naturalmente, no Teatro Laboratório existem elementos de uma estética que me é pessoal e que não deve ser copiada por outros, já que o resultado não seria nem autêntico nem natural. Mas somos um instituto de pesquisa na arte do ator. Graças a esta técnica, o ator pode falar e cantar em um registro muito agudo. É um resultado objetivo. O fato de ele não apresentar nenhum problema com a sua respiração enquanto fala também é objetivo. O fato de que ele pode utilizar diferentes tipos de reações físicas e vocais que são muito difíceis para muitas pessoas, isto também é objetivo.

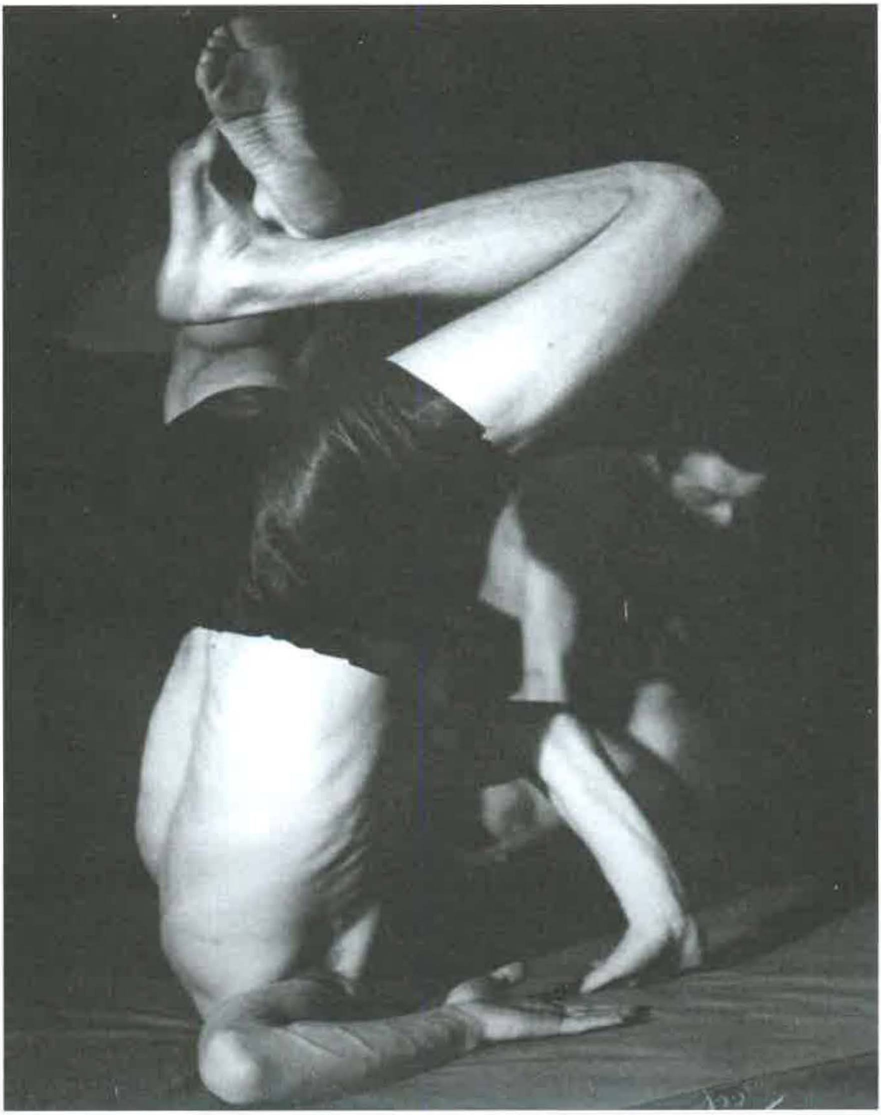
DENIS BABLET — *No momento há, então, dois aspectos em seu trabalho: de um lado a consciência estética de um criador, e do outro a busca de uma técnica de atuação. Qual vem primeiro?*

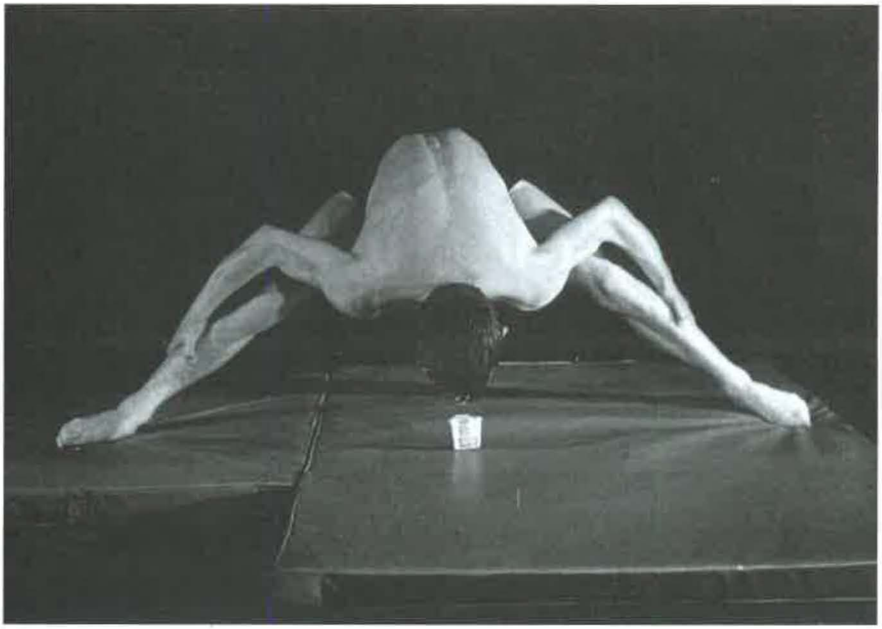
GROTOWSKI — A coisa mais importante para mim hoje é redescobrir os elementos da arte do ator. Fui primeiro treinado como ator, depois como diretor. Nas minhas primeiras produções em Cracóvia e em Poznan, rejeitei concessões e conservadorismo teatral. Gradualmente desenvolvi e descobri que me realizar era muito menos frutífero do que estudar a possibilidade de ajudar outros a se realizarem. Esta não é uma forma de altruísmo. Ao contrário, é uma aventura ainda maior.

No fim, as aventuras de um diretor se tornam fáceis, mas encontros com outros seres humanos são mais difíceis, mais frutíferos e mais estimulantes. Se eu puder obter do ator – em colaboração com ele – uma autorrevelação total, como com Ryszard Cieślak em *Príncipe constante*, então isto é muito mais fértil para mim do que simplesmente levar a cabo uma produção ou, em outras palavras, criar puramente em meu próprio nome. Por isso, orientei-me, pouco a pouco, em direção a uma pesquisa paracientífica no campo da arte do ator. Este é o resultado de uma evolução pessoal, e não um plano inicial.

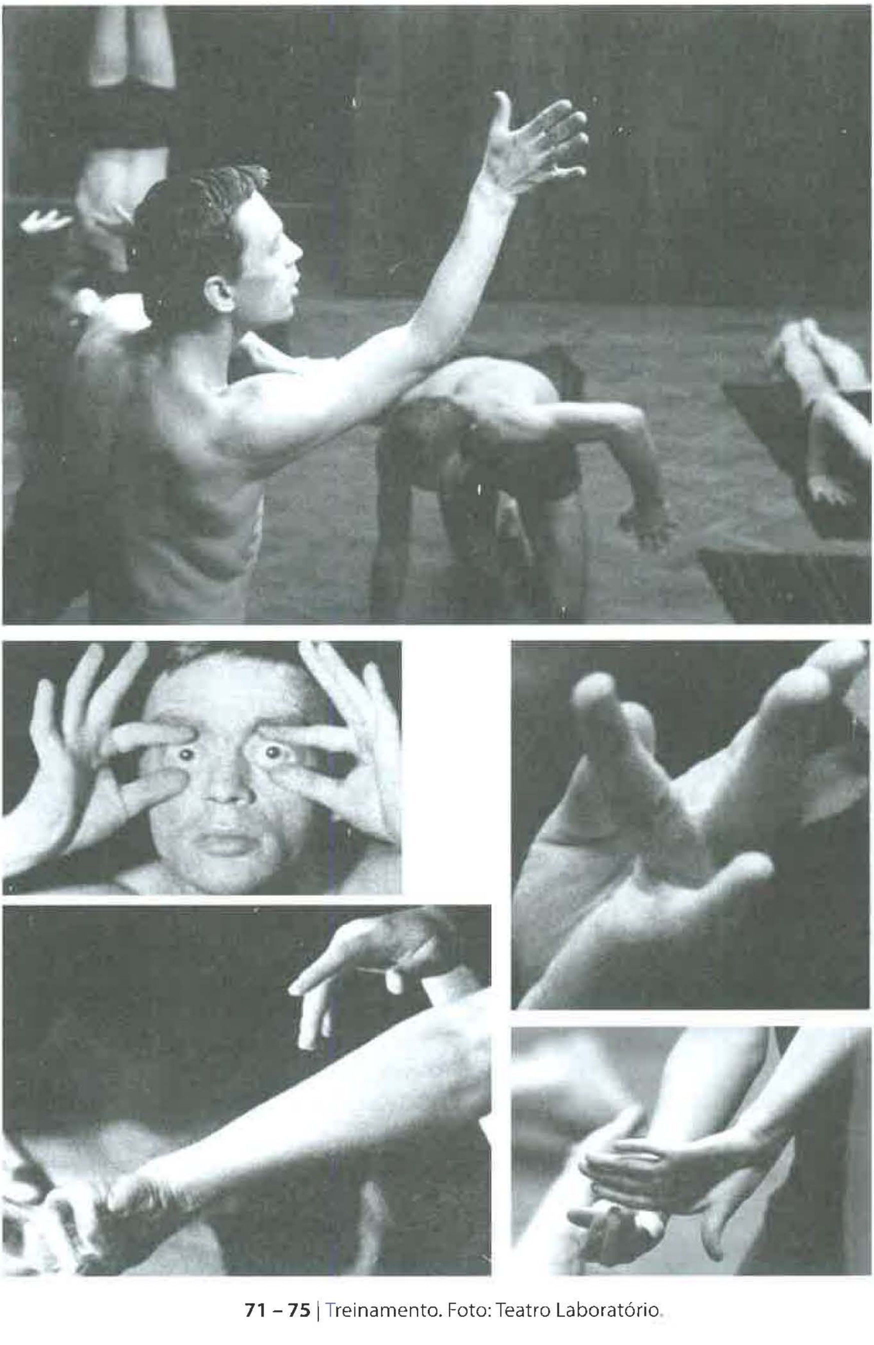


66 – 68 | Treinamento. Foto: Teatro Laboratório, Fredi Graedel.





69 - **70** | Treinamento. Foto: Teatro Laboratório.



71 – 75 | Treinamento. Foto: Teatro Laboratório.

76 – 77 | Treinamento. Foto: Teatro Laboratório, Zigmunt Samosiuk.

O DISCURSO DE SKARA

O texto abaixo é o do discurso final feito por Jerzy Grotowski em um seminário de dez dias sediado na Escola de Drama de Skara (Suécia), em janeiro de 1966, dirigido por ele em parceria com seus colaboradores Ryszard Cieślak, Rena Mirecka e Antoni Jaholkowski. Os exercícios físicos, plásticos e vocais a que se refere são aqueles descritos nos capítulos anteriores. Tradução: Colette Holt.

Não se pode ensinar métodos prontos. Vocês não devem tentar descobrir como desempenhar um determinado papel, como emitir a voz, como falar ou andar. São meros clichês e por isso vocês não têm que se preocupar com eles. Não busquem métodos prontos para cada ocasião porque isto só levará a estereótipos. Aprendam por conta própria suas limitações pessoais, seus próprios obstáculos e como contorná-los. Depois disso, façam o que fizerem, mas façam-no de todo o coração. Eliminem de todo tipo de exercício qualquer movimento que seja pura ginástica. Se quiserem fazer coisas do tipo – ginástica, ou mesmo acrobacia – sempre o façam como uma ação espontânea relacionada com o mundo exterior, com outras pessoas ou objetos. Algo que o estimule e então você reage: esse é o grande segredo. Estimulação, impulso e reação.

Falei muito de associações pessoais, mas essas associações não são pensamentos. Elas não podem ser calculadas. Faço agora um movimento com a minha mão, então procuro associações. Que associações? Possivelmente a associação de que estou tocando alguém, mas isto é só um pensamento. O que é uma associação na nossa profissão? É algo que brota não apenas da mente mas também do corpo. É um retorno a uma memória precisa. Não analise isso intelectualmente. As memórias são sempre reações físicas. É a nossa pele que não se esqueceu, são nossos olhos que não se esqueceram. O que ouvimos ainda pode ressoar dentro de nós. Trata-se de executar um ato concreto, não um movimento como uma carícia em geral mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com o qual tenho contato. Um gato com um nome específico, Napoleão, se quiser. E é este determinado gato que você agora acaricia. Isso são associações.

Faça com que suas ações sejam concretas, relacionando-as a uma memória. Se você tiver certeza de que está fazendo isso, então não analise completamente que memória é essa, você o fará concretamente e é o bastante. Em tais situações, não se estenda sobre esses problemas. E, por falar nos problemas de impulsos e reações, sublinhei durante este seminário que não há nenhum impulso ou reação sem contato. Há alguns minutos, falamos dos problemas do contato com um parceiro imaginário. Mas esse parceiro imaginário também deve ser fixado no espaço desta sala real. Se você não fixar o seu parceiro em um lugar exato, suas reações permanecerão dentro de você. Com isso você se controla, sua mente o domina e você se move em direção a uma espécie de narcisismo emocional, ou em direção a uma tensão, uma espécie de barreira.

O contato é uma das coisas mais essenciais. Muitas vezes quando um ator fala de contato, ou pensa em contato, ele acredita que se trata de olhar fixamente. Mas isso não é contato. É apenas uma posição, uma situação. Contato não é encarar, e sim enxergar. Agora estou em contato com vocês, vejo quem de vocês está contra mim. Vejo uma pessoa que é indiferente, outra que escuta com algum interesse e alguém que sorri. Tudo isso modifica as minhas ações, é contato, me força a modificar meu modo de atuar. O padrão sempre é determinado. Neste caso, por exemplo, vou dar-lhes meu último conselho. Tenho aqui algumas notas essenciais sobre o que dizer, mas o modo como falo depende de contato. Se, por exemplo, ouço alguém sussurrar, falo mais alto e com firmeza e o faço, inconscientemente, por causa do contato.

Assim, durante a encenação em que a partitura – texto e ação nitidamente definidos – já está determinada, você sempre deve manter contato com seus companheiros. Seu companheiro de cena, se for um bom ator, sempre segue a mesma partitura de ações. Nada é deixado ao acaso, nenhum detalhe é modificado. Mas há minúcias dentro desse cenário, de forma que a cada vez ele atua de um modo ligeiramente diferente, e você deve olhá-lo de perto, escutá-lo e observá-lo, respondendo às suas ações imediatas. Todos os dias ele diz "bom dia" com a mesma entonação, como o seu vizinho, em casa, que sempre lhe diz "bom dia". Um dia ele está de bom humor, outro dia está cansado e no outro está com pressa. Ele sempre diz "bom dia", mas com uma leve diferença a cada vez que o diz. Isto você deve ver, não com a mente, mas simplesmente ver e ouvir. Na verdade, você sempre dá a mesma resposta, "bom dia", mas se você realmente o tiver escutado será um pouco diferente a cada dia. A ação e a entonação são as mesmas, mas o contato é tão minucioso que é impossível analisá-lo racionalmente. Isso modifica todas as relações, e é também o segredo da harmonia entre os homens. Quando um homem diz "bom dia" e um outro responde, existe automaticamente uma harmonia vocal entre os dois. No palco, muitas vezes detectamos certa falta de harmonia porque os atores não escutam uns aos outros. O problema não é escutar e se perguntar qual é a entonação, trata-se apenas de escutar e responder.

Devo falar agora com uma inflexão que está inconscientemente em harmonia com aquela do meu intérprete. É um concerto para duas vozes e há imediatamente uma espécie de composição, uma vez que exista o contato necessário. Existem vários exercícios para se alcançar isso. Por exemplo, quando a peça está pronta, um dia pode ser dada a um dos atores a tarefa de atuar de uma maneira inteiramente diferente, enquanto os outros devem manter a sua partitura fixa de ações, e dentro disto reagir cada um do seu próprio modo. Aqui um outro exercício: dois companheiros devem se ater às suas partituras, mas a motivação por trás da ação é diferente. Por exemplo, tomemos uma discussão entre dois amigos. Em um dado dia, um amigo age como de costume, mas ele não está sendo sincero. As modificações são tão mínimas que fica difícil percebê-las, mas se o companheiro escutar cuidadosamente, sem alterar sua partitura, será capaz de reagir de acordo. Por meio de tais exercícios, o contato pode ser ensinado. Qual é o perigo desses exercícios? O perigo consiste no fato de o ator poder modificar a sua partitura fixa. Ou seja, ele altera sua partitura fazendo mudanças em situações e ações. Isso é falso. É fácil. Você deve preservar a partitura e renovar o contato todos os dias.

Os primeiros papéis podem ser baseados conscientemente nos ressonadores vocais, mas os futuros papéis devem ir além.

Nosso corpo inteiro é um sistema de ressonadores, ou vibradores, e todos esses exercícios são meramente um treino para aumentar as possibilidades da voz. A complexidade desse sistema é assombrosa. Falamos de um impulso, em contato com algo ou alguém. As diversas posições da mão modificam a ressonância da voz. Os movimentos da coluna vertebral também modificam a ressonância. É impossível controlar tudo isso com o cérebro. Todos esses exercícios com ressonadores são apenas um começo, para abrir as possibilidades da voz e posteriormente, quando já dominadas essas possibilidades, você poder viver e agir sem pensar de um modo calculado. Você deve avançar para além disso e encontrar ressonadores sem qualquer esforço. Não grite durante os exercícios. Você pode começar, e este método funciona para muitas pessoas, com o que se pode chamar de vozes artificiais. Mas como um desenvolvimento desses exercícios você deve buscar outra voz, sua voz natural, e através de diferentes impulsos do seu corpo, abrir esta voz. Nem todo mundo usa sua voz verdadeira. Fale naturalmente e por meio dessas ações vocais naturais acione as várias possibilidades dos ressonadores do corpo. Então chegará um dia em que seu corpo saberá como ressoar por conta própria. É o momento da virada, como o nascimento de uma outra voz, e só pode ser alcançado por ações vocais completamente naturais.

Como você deve trabalhar com a sua voz?

Você não deve se controlar conscientemente. Não controle os lugares em que seu corpo vibra. Você deve apenas, e esse é o melhor exercício básico, falar com as várias partes do corpo. Por exemplo, a boca está no topo da cabeça e eu falo com o teto. Mas devo fazê-lo de fato, ou seja, tenho que improvisar o texto e dizer: "Sr. Teto, você pode me escutar?... Não?... Mas por que não me escuta?" Escute se ele fala, se ele responde. Nunca escute a sua própria voz, é sempre um erro. É uma regra fisiológica. Se você se escuta, bloqueia a laringe e bloqueia os processos da ressonância. Sempre aja, diga, discuta e entre em contato com coisas concretas. Se você tiver a impressão de que sua boca está no seu peito, e se dirigir à parede, você ouvirá a resposta que vem da parede. Esse é o caminho para acionar todo o sistema de ressonâncias dentro do corpo. Você pode desempenhar o papel de animais, mas os exercícios devem ser desenvolvidos para que você evite interpretar animais irreais, ou animais que são remotos a seu próprio personagem. Em outras palavras, não interprete um cão como um verdadeiro cão porque você não é um cão. Tente encontrar seus próprios traços que se assemelhem a um cão. Agora estou reagindo: mantenho minha voz natural e começo a usar meus dentes sem imitar a voz de um cão. É uma diferença pequena. Você pode começar imitando a voz de um cão para explorar as possibilidades da sua imaginação vocal, porém mais tarde, no desenvolvimento, você deve encontrar seu ser natural. O contato é igualmente importante nos exercícios físicos. O contato que vimos, com a terra, com o chão, durante os exercícios é sempre um diálogo autêntico: "Seja boa comigo, terra, me ame, eu tenho confiança em você. Pode me escutar?" E as nossas mãos procuram por esse contato autêntico.

Existe ainda a questão do diálogo entre as diferentes partes do corpo. Quando uma mão toca um joelho ou quando um pé toca o outro, tudo isso é uma busca por segurança. É como se o pé dissesse: "É um pouco doloroso, mas tenha paciência". Esta é a essência do diálogo quando um pé toca o outro. Este diálogo sempre deve ser concreto, e não vir do cérebro. Não meça as palavras desse diálogo. Se fizermos isso de um modo autêntico, teremos a sensação de que é verdadeiro: agora estou tocando a minha coxa e não estou pensando qual é o meu diálogo, é de fato um toque concreto.

Eu falei através da minha mão com a minha coxa. Cada um deve buscar isso a seu modo. Se para alguém isso não for necessário, então deve abandoná-lo. Não há regras rígidas. Hoje quando falei a uma das participantes, expliquei-lhe que para ela havia outros elementos que deveriam ser acentuados, mas falo agora de maneira geral, para a maioria, porque a maior parte das pessoas encontra exatamente esse tipo de obstáculos.

Falemos agora dos exercícios plásticos. Uma vez que os exercícios plásticos são, em última análise, uma remontagem de detalhes estereotipados, você sempre deve buscar uma reação concreta, ou seja, aproximar-se de uma ação concreta. Por exemplo, acaricie uma mulher e destrua tudo que é estereotipado. Obviamente, cada um deve fazê-lo a seu modo. Deve ser bem entendido que, se você o fizer com um pensamento calculado, não obterá o resultado desejado. Por exemplo, você toma uma folha de papel e começa a escrever: "Qual é o diálogo entre o meu pé esquerdo e o meu pé direito?", é estúpido. Não dará resultados, uma vez que você falou com a sua mente e não com o seu pé, que tem uma linguagem própria.

A seguir, quero lhe dar alguns conselhos: não se concentre demais em problemas que na maior parte dos teatros são do diretor e não do ator. Em certos teatros especiais, que querem romper barreiras, já são problemas do ator. Mas nos teatros nos quais você provavelmente irá trabalhar é diferente.

Acima de tudo, não pense que maquiagem é ruim e, portanto, deve ser evitada. Pense em como você pode se transformar sem a sua ajuda. Mas se tiver que usar maquiagem, faça-o. Se você realmente estudou as possíveis mudanças sem maquiagem, quando usar você será muito mais expressivo, e será capaz de superar todos os truques técnicos.

Por meio de impulsos fixos e reações, através de uma partitura de detalhes fixos, busque o que é pessoal e íntimo. Aqui, um dos grandes perigos é que você não atue de comum acordo com os demais. Nesse caso, quando você está se concentrando no elemento pessoal como uma espécie de tesouro, se estiver procurando a riqueza das suas emoções, o resultado será uma espécie de narcisismo. Se quiser ter emoções a qualquer custo, se quiser ter uma "psíquê" rica, isto é, se você artificialmente estimular o processo interno, estará apenas imitando emoções. É uma mentira tanto para com os outros como para si próprio.

Como tudo começa?

Sempre começa com emoções ou reações psíquicas com as quais você não está familiarizado. Por exemplo, um personagem na peça deve matar sua mãe – mas você matou sua mãe na vida real? Não. Mas talvez tenha matado alguém. Nesse caso tudo estará bem, uma vez que você será capaz de usar a experiência, mas se você não tiver matado, não deve buscar as sensações ou se perguntar qual o estado psíquico de um homem que matou sua mãe. É impossível para você, uma vez que não tem nenhuma experiência de tal ato. Mas talvez você uma vez tenha matado um animal. Talvez isso tenha sido uma experiência poderosa para você. Como você viu o animal? Como se comportavam suas mãos? Você se concentrava ou não? Você o fez voluntariamente ou houve uma luta interna? Por exemplo, você não deveria fazê-lo, mas seria divertido. Enfim, na peça onde você deve matar sua mãe, você pode fazê-lo remetendo-se às suas sensações quando matou um gato, e será uma análise cruel da situação, porque a atuação não será grandiosa e trágica, mas apenas irá expor uma pequena obsessão pessoal. Além do mais, retornar à memória de ter matado um gato quando você tem de matar sua mãe não é banal.

Mas se você tem de atuar em uma cena onde você tem de matar um animal, a memória concreta de como foi quando você matou um animal de fato não é o bastante – você deve encontrar uma realidade que seja mais difícil para você. Não é difícil para você mostrar quão cruel você foi, isto é, dramático. Assim, não é nenhum sacrifício para você. Encontre algo mais íntimo. Por exemplo, você pensa que o fato de matar um animal nesta cena deve lhe provocar uma emoção, uma espécie de clímax? Possivelmente você responde que sim, e se você quiser dizer sim, busque nas suas próprias lembranças momentos de clímax físico intensos que são preciosos demais para ser compartilhados com outras pessoas. É essa memória que você deve usar no momento de matar o animal na peça, essa memória concreta, tão íntima, tão pouco destinada aos olhos dos outros que não será fácil para você. Mas se o fizer de verdade, se você voltar a essa memória, não lhe será possível ficar tenso e ser dramático. O choque da sinceridade será forte demais. Você vai estar desarmado e relaxado frente a uma tarefa que é demais para você, frente a uma tarefa que quase o esmaga. Se você o fizer, será um grande momento, e é a isto que me refiro quando falo que por meio de detalhes concretos é possível atingir o que é pessoal. Quando você alcançar isto, você estará puro, estará purgado, estará sem pecado. Se a memória for a de um pecado, depois você estará libertado desse pecado. É uma espécie de redenção.

Também quero aconselhar que, durante a encenação, nunca busque a espontaneidade sem uma partitura. Nos exercícios é uma coisa completamente diferente. Durante a encenação nenhuma espontaneidade real será possível sem uma partitura. Seria apenas uma imitação de espontaneidade, uma vez que você destruiria a sua espontaneidade pelo caos. Durante os exercícios, a partitura se compõe de detalhes fixos e eu aconselharia que você, exceto em improvisações muito específicas propostas pelo seu diretor ou professor, improvisasse apenas dentro dessa estrutura de detalhes. Isto é, você deve conhecer os detalhes de um exercício. Hoje quero ter este ou aquele detalhe. Criarei esses detalhes e você pode tentar encontrar suas diferentes variações e justificações. Isto lhe dará uma improvisação autêntica – caso contrário você estará construindo sem fundamentos. Ao atuar no papel, a partitura já não é composta de detalhes mas de signos.

Não desejo explicar agora o que é um signo. Em última instância, trata-se de uma reação humana, purificada de todos os fragmentos, de todos os outros detalhes que não são de fundamental importância. O signo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores são, para nós, signos. Se você quiser uma definição clara, é o que eu disse antes: quando eu não percebo, significa que não há nenhum signo. Eu disse "percebo" e não quando "não entendo", porque entender é uma função do cérebro. Muitas vezes podemos ver, durante a peça, coisas que não entendemos mas que percebemos e sentimos. Em outras palavras, sei aquilo que sinto. Não posso defini-lo, mas sei o que é. Não tem nada a ver com a mente; afeta outras associações, outras partes do corpo. Mas, se eu percebo, significa que houve um signo. O teste para um impulso verdadeiro é se eu acredito nele ou não.

Também quero aconselhá-lo a sempre evitar os clichês caso queira criar uma verdadeira obra-prima. Não siga o caminho de associações mais fácil.

Quando você diz "que lindo dia", não deve sempre dizer "que lindo dia" com uma entonação feliz. Quando você diz "hoje estou um pouco triste", não deve sempre dizê-lo com uma entonação triste. É um clichê, é comum. O homem é muito mais complicado. Quase nunca acreditamos no que dizemos. Quando uma mulher diz "hoje estou triste", o que realmente ela está pensando? Talvez ela esteja querendo dizer "vá embora", ou mesmo "estou solitária". Você deve estar consciente da ação por trás das palavras. Por exemplo, ao usar a palavra "lindo", falo com alegria em minha voz. Quase sempre o significado mais profundo da nossa reação está escondido. Você deve saber qual é realmente a reação autêntica transmitida pelas palavras, e não simplesmente ilustrar as palavras.

Quando um homem faz uma oração, tem reações diferentes, impulsos diferentes e motivos diferentes. Talvez ele esteja buscando ajuda ou agradecendo. Quem sabe ele quer esquecer algo desagradável. As palavras são sempre pretextos. As palavras nunca devem ser ilustradas e isso vale também para as ações. Você sabe, por exemplo, que numa determinada cena de uma peça realista (conscientemente tomo o exemplo da peça realista pois tudo o que eu disse também pode ser aplicado ao repertório realista) há um momento em que você deveria ficar entediado. Tudo deveria parecer maçante para você. O que o ator ruim faz nesse caso? Ele ilustra a ação; seus gestos e movimentos imitam sua representação de um homem que está entediado. Mas estar entediado de fato é tentar encontrar algo capaz de interessá-lo. Numa situação dessas um homem fica muito ativo. Ele pode começar lendo um livro, mas esse livro não desperta seu interesse. Então ele quer algo para comer. Mas hoje tudo tem sabor ruim. Então ele quer olhar alguma coisa no jardim mas, hoje, o jardim não está atraente, o ar está sujo, a atmosfera deprimente. Então ele tenta dormir. Isso também é concreto. Mas hoje o sono foge dele. Em outras palavras, ele está sempre ativo. Ele não tem tempo para interpretar um homem que está entediado. Ele age muito mais que em outras situações. Este é o exemplo dado por Stanislavski. Contudo, também está de acordo com o teatro realista uma vez que, quando um homem faz algo concreto, quando por exemplo ele faz algo para os outros, quando ele trabalha e cumpre seus deveres, dentro dessas ações existem reações pessoais que não correspondem ao que ele faz ou não correspondem às ideias externas das suas ações.

Outro exemplo: um ator tem de escrever um exercício. Mas, na realidade, por meio da escrita cada um de nós idealiza um projeto diferente. Um homem quer fazê-lo de modo a ter tempo para outra coisa que ele considera mais importante. Outro não gosta disso; ele não gosta do seu lápis, do seu papel, tudo está errado. Outro quer ser um bom aluno. Ele quer mostrar quão bem ele pode fazer seu exercício: "As outras crianças têm lápis sem ponta, mas eu apontei o meu. Os outros têm papéis sujos, rasgados, mas o meu papel é limpo. Os outros escrevem sem pensar de verdade mas eu, eu me concentro muito". Isso é realidade.

Portanto sempre evite a banalidade. Isto é, evite ilustrar as palavras e observações do autor. *Se você quiser criar uma verdadeira obra-prima, deve sempre evitar belas mentiras*: as verdades de calendário, onde abaixo de cada data você encontra um provérbio ou ditado como: "Aquele que for bom para com os outros será feliz". Mas isso não é verdade. É uma mentira. O espectador talvez se contente. O espectador gosta de verdades fáceis. Mas não estamos lá para agradar ou satisfazer o espectador. Estamos lá para dizer a verdade.

Tomemos, por exemplo, a *Madonna*. Eu conversava com uma das participantes, uma senhora da Finlândia, e ela me deu um exemplo que ilustra este ponto. Ela diz que ao interpretar a *Madonna*, quer seja em uma peça religiosa ou não, quer se trate da Virgem Maria ou simplesmente de maternidade, essa maternidade abençoada é sempre interpretada com a mãe que se inclina amorosamente sobre sua criança. "Mas", disse ela, "eu sou mãe e sei que a maternidade é ao mesmo tempo *Madonna* e a vaca. Essa é a verdade". Isso não é uma metáfora, é verdade. A mãe dá seu leite à criança e tem reações fisiológicas que não são muito diferentes daquelas de uma vaca. Ao mesmo tempo, podemos ver coisas na maternidade que são realmente sagradas. A verdade é complicada. Deste modo, evite belas mentiras. *Tente sempre mostrar ao espectador o lado desconhecido das coisas.* O espectador protestará, mas posteriormente ele não esquecerá o que você fez. Depois de alguns anos, o mesmo espectador dirá: "Ele é aquele que disse a verdade. É um grande ator".

Busque sempre a verdade real, e não a ideia popular da verdade. Use as suas próprias experiências, verdadeiras, específicas e íntimas. Isso significa que, muitas vezes, você deve passar a impressão de falta de tato. Mire sempre a autenticidade.

No início deste seminário, dei um exemplo sobre interpretar a morte. Você não pode interpretar a morte como morte, já que você não tem nenhum conhecimento da morte. Você só pode interpretar a sua experiência mais íntima.

Por exemplo, a sua experiência de amor, ou o seu medo quando confrontado com a morte ou com o sofrimento. Ou a sua reação fisiológica em relação a alguém que está morto, ou uma espécie de comparação entre você e a pessoa morta. É um processo analítico. O que o faz morto? Agora estou fraco, imóvel, mas estou vivo. Por quê? Porque há pensamento. Em resumo, sempre faça o que está mais intimamente conectado à sua própria experiência.

Eu disse aqui várias vezes que o ator deve se desvelar, que ele deve liberar aquilo que lhe é mais pessoal e sempre fazê-lo de modo autêntico. Isso é uma espécie de excesso para o espectador. Mas isso não deve ser uma batalha para você. Apenas atue com todo o seu ser. No momento mais importante do seu papel, revele a sua experiência mais pessoal e secreta. Em outros momentos use apenas signos, mas justifique esses signos. É o bastante. Você não precisa vir com tudo isso desde o princípio. Prossiga passo a passo, mas sem falsidade, sem imitar ações, sempre com toda a sua personalidade, todo o seu corpo. Em consequência, um dia você irá perceber que o seu corpo começou a reagir totalmente, o que significa que está quase aniquilado, que não mais existe. Já não oferece nenhuma resistência. Seus impulsos estão livres.

Finalmente, uma coisa que é muito importante, algo que é, de fato, o núcleo do nosso trabalho: ética. Entenda que não estou falando de ética em sentido comum, usado no dia a dia. Por exemplo, se você matou alguém, é um problema ético seu. Não é assunto meu, muito menos do seu colaborador ou do seu diretor. A meu ver, ética é você exprimir toda a verdade no seu trabalho. É difícil mas é possível. E é isto que cria tudo o que é magnífico em arte. Certamente é muito mais fácil falar da experiência de matar alguém. Há *pathos* nisto. Mas há outros problemas muito mais pessoais que não têm o grande *pathos* do crime, e ter a coragem para falar deles é criar grandeza na arte.

Repeti aqui várias vezes, porque penso ser essencial, que você deve ser rigoroso em seu trabalho, que deve ser bem organizado e disciplinado e que o fato de o trabalho ser fatigante é absolutamente necessário. Muitas vezes você deve se esgotar totalmente para desmanchar a resistência da mente e começar a atuar com verdade.

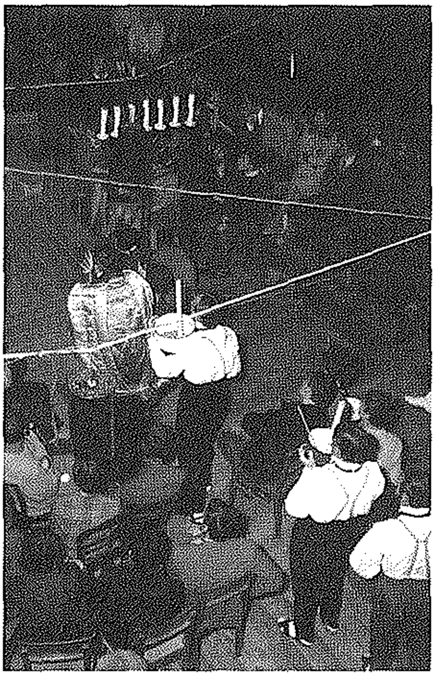
Entretanto, não estou dizendo que se deva ser masoquista. Quando necessário, quando o seu diretor lhe der uma tarefa, quando o ensaio está em curso – nesses momentos você deve estar desapegado do tempo e do cansaço. As regras do trabalho são difíceis. Não há lugar aqui para pessoas melindrosas, intocáveis em suas fragilidades. Mas não busque sempre associações tristes de sofrimento, de crueldade. Busque também aquelas radiantes e luminosas. Muitas vezes podemos nos abrir através de lembranças sensuais de dias bonitos, por memórias de um paraíso perdido, pela lembrança de momentos, minúsculos às vezes, quando estávamos realmente abertos, quando estávamos confiantes, momentos em que fomos felizes. Isso muitas vezes é mais difícil do que penetrar caminhos sombrios, por tratar-se de um tesouro do qual não desejamos nos desfazer. Mas muitas vezes isso traz a possibilidade de encontrar confiança em seu trabalho, um relaxamento que não é técnico, mas que é fundado no impulso correto.

Quando falo, por exemplo, da necessidade do silêncio durante o trabalho, me refiro a algo difícil de um ponto de vista prático, mas que é absolutamente necessário. Sem silêncio do lado de fora não se pode alcançar silêncio interno, o silêncio da mente. Quando você quer revelar o seu tesouro, as suas fontes, deve então trabalhar em silêncio. Evite todos os elementos da vida privada, contatos individuais, sussurros, conversas etc. Você pode se divertir enquanto estiver trabalhando, mas dentro das regras do trabalho e não de um modo particular. De outra maneira você não conseguirá bons resultados.

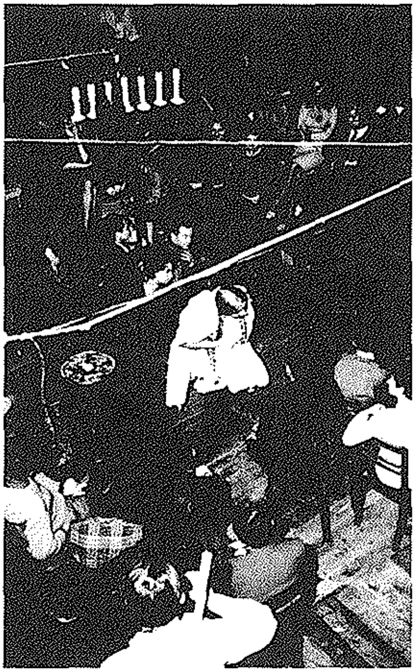
Depois disso, quero lhe dizer que você não atingirá grandes alturas caso se oriente de acordo com a plateia. Não falo do contato direto, mas de um tipo de servidão, do desejo de ser aclamado, de ganhar aplausos e palavras de estima. É impossível criar algo grandioso trabalhando assim. Os grandes trabalhos são sempre fontes de conflito. Os verdadeiros artistas não têm uma vida fácil e nem são, a princípio, aclamados e carregados sobre os ombros. No começo e por um longo tempo, há uma luta difícil. O artista diz a verdade e esta verdade é quase sempre diferente da ideia popular de verdade. O público não gosta de ser confrontado com problemas. É muito mais fácil para o espectador encontrar na peça o que ele já conhece. Então, há um conflito. Mas posteriormente, pouco a pouco, esse mesmo público começa a perceber que são esses mesmos artistas, esses artistas singulares, os que ele não consegue esquecer. Então nesse momento pode-se dizer que você alcançou a glória. E ganhou o direito de falar verdades que não são populares. Nesse momento há duas possibilidades. Das duas, uma: você se dá conta de que tal posição social é muito importante para você, e isso significa que você bloqueou todo e qualquer desenvolvimento futuro. Neste ponto já sente medo de perder sua posição, portanto você diz apenas as mesmas coisas que todo mundo diz. Ou então você ainda se sente livre como artista. Você ainda não se submete às demandas do público. Você sempre busca a verdade, inclusive aquela verdade intimamente guardada. Então você seguirá adiante e continuará sendo um grande homem.

Na Polônia, antes da guerra, houve um ator renomado que encontrou uma excelente definição para essa orientação em direção ao público. As plantas direcionam-se rumo ao sol. Nesse contexto, falamos de tropismo. Por isso esse ator, Osterwa, falava de "publicotropismo". Este é o pior inimigo do ator.

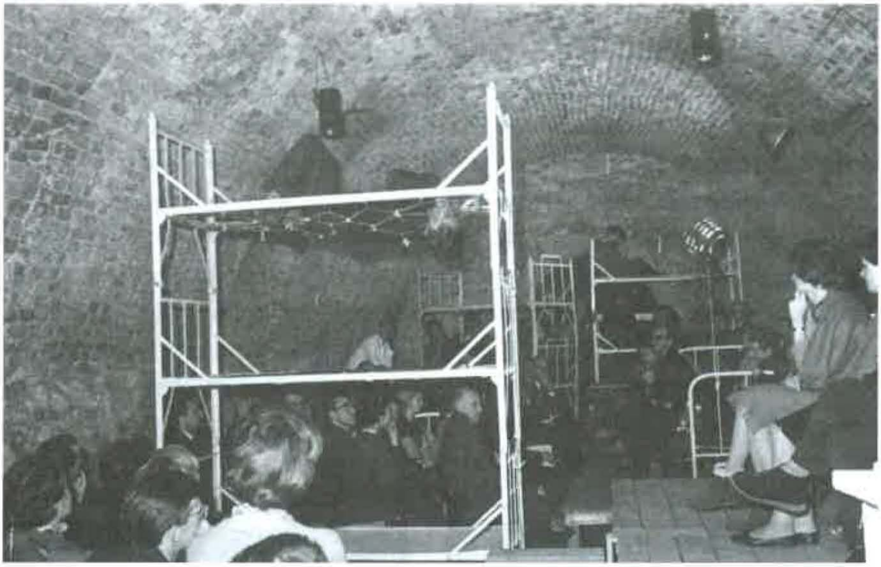
.oOo.



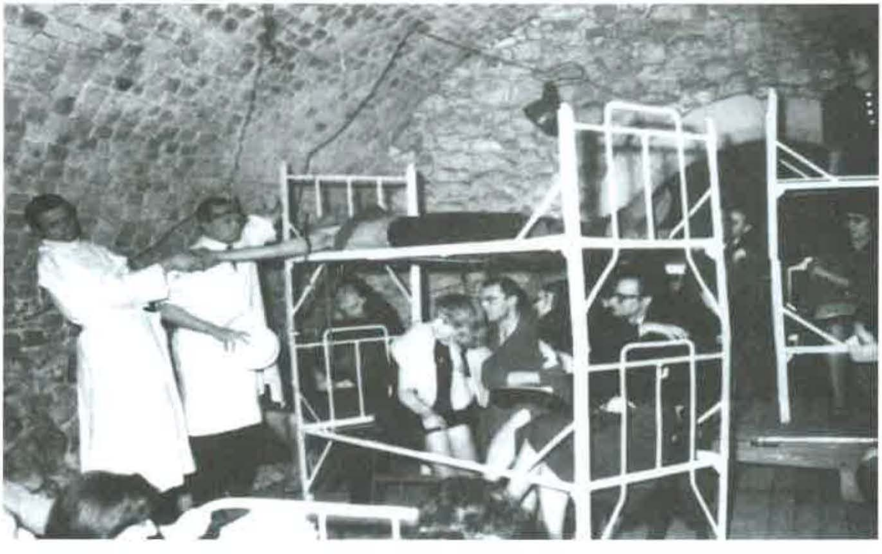
78 | *Antepassados de Eva*: os atores evocam espíritos entre os espectadores durante um ritual rural. Foto: Zdzislaw Mozer.

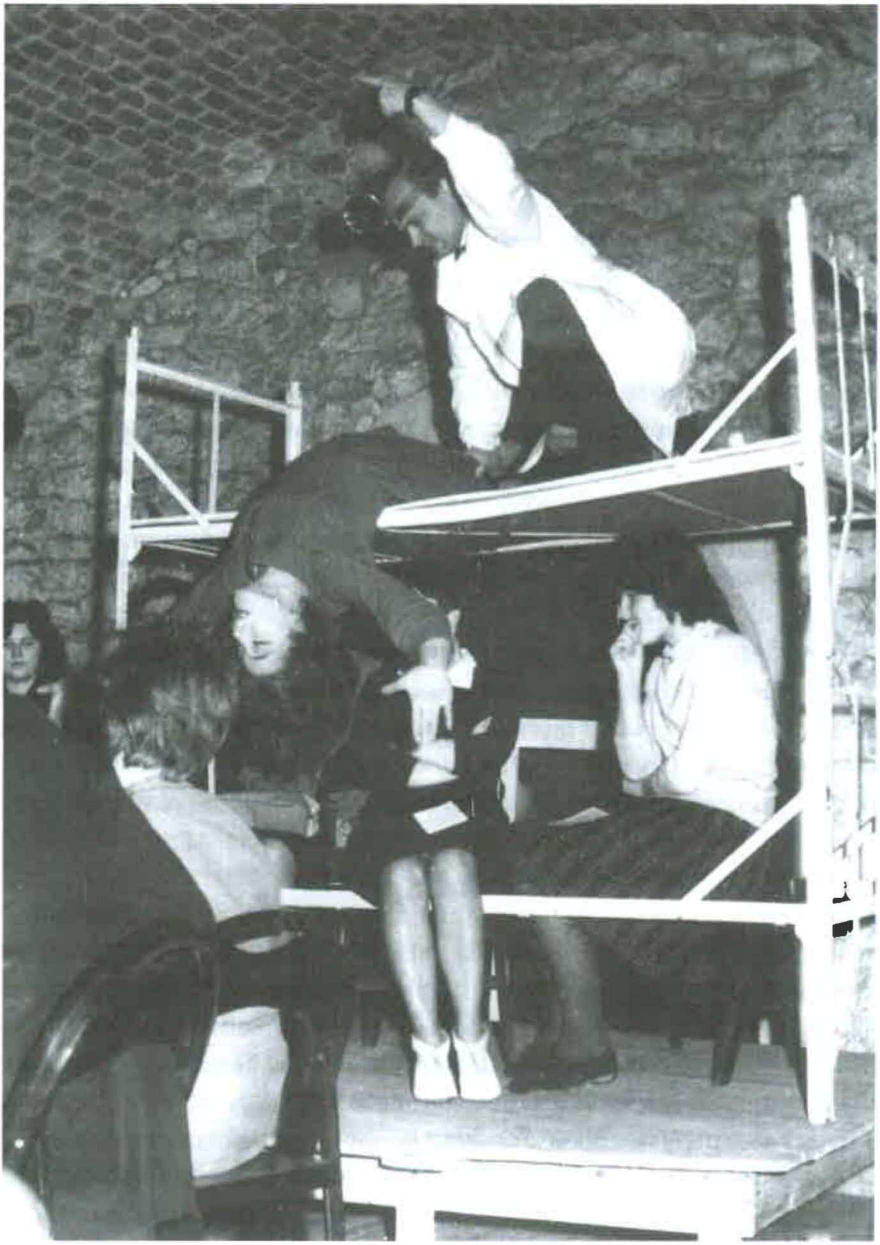


79 | *Antepassados de Eva*: o fantasma de uma jovem (Rena Mirecka) entra em contato com os vivos (os espectadores). Foto: Zdzislaw Mozer.



80 – 81 | *Kordian*: disposição cênica. A ação se passa em um hospício, os espectadores são tratados como pacientes. As ações de Kordian (Zbigniew Cynkutis) são consideradas sintomas de sua loucura. Enquanto ele acredita estar no topo do Mont Blanc (foto 97), oferecendo solenemente seu sangue pelo seu país, na realidade enfermeiros lhe tiram o sangue para assim curar seus sonhos doentios (Zbigniew Cynkutis, Zygmunt Molik, Antoni Jaholkowski). Foto: Edward Weglowski.





82 | *Kordian*: o médico trata um de seus pacientes, cercado por espectadores. Foto: Edward Weglowski.

UM ENCONTRO AMERICANO

Esta entrevista é um fragmento de outra mais extensa feita em 1° de dezembro de 1967, em Nova York. Jerzy Grotowski, em conjunto com seu colaborador Ryszard Cieślak, acabava de concluir um curso de quatro semanas para alguns estudantes da Escola de Artes da Universidade de Nova York. Estavam presentes na entrevista Theodore Hoffman, Richard Schechner, Jacques Chwat e Mary Tierney. Jacques Chwat serviu como intérprete de Jerzy Grotowski, tanto no curso quanto na entrevista. O texto completo foi publicado em The Drama Review, *TDR (Volume 13, n. 1, outono de 1968).*

SCHECHNER — *Você fala frequentemente sobre a "ética artística", o que significa viver a vida artística?*

GROTOWSKI — Não usei a palavra "ética" durante o curso mas, mesmo assim, na essência do que eu disse havia uma atitude ética. Por que não usei a palavra "ética"? As pessoas que falam sobre ética normalmente querem impor um certo tipo de hipocrisia aos outros, um sistema de gestos e comportamentos que serve como uma ética. Jesus Cristo sugeriu deveres éticos, mas, apesar dos milagres que teve à sua disposição, não conseguiu melhorar a espécie humana. Por que então repetir o esforço?

Talvez a gente deva se perguntar apenas quais ações atrapalham a criatividade artística. Por exemplo, se durante a criação ocultamos as coisas que funcionam em nossas vidas pessoais, pode estar seguro de que nossa criatividade vai diminuir. Apresentamos uma imagem irreal de nós mesmos, não nos exprimimos e começamos uma espécie de flerte intelectual ou filosófico: usamos truques, e a criatividade se torna impossível.

Não podemos ocultar nossas coisas pessoais, essenciais, mesmo que sejam pecados. Ao contrário, se esses pecados estão profundamente arraigados, mesmo que nem sejam pecados, mas tentações, devemos abrir as portas para o ciclo de associações. O processo criativo consiste não apenas em nos revelar, mas também em estruturar o que é revelado. Se nos revelarmos com todas essas tentações, nós as transcenderemos, assumiremos o domínio delas por meio de nossa consciência.

Esse é realmente o âmago do problema ético: não ocultar aquilo que é básico, não faz nenhuma diferença se o material é moral ou imoral. Nossa primeira obrigação na arte é nos exprimir por meio das nossas razões mais pessoais.

Outra coisa que faz parte da ética criativa é correr riscos. Para criar há que se correr, a cada investida, todos os riscos de fracassar. Isto significa que não podemos repetir um caminho antigo ou familiar. Da primeira vez que pegamos um caminho, há uma penetração no desconhecido, um processo solene de procurar, estudar e confrontar que evoca uma "radiação" especial, resultado da contradição. Esta contradição consiste em dominar o desconhecido - que não é nada mais que uma falta de conhecimento de si próprio - e encontrar as técnicas para modelá-lo, estruturá-lo e reconhecê-lo. O processo de adquirir autoconhecimento fortalece o trabalho de cada um.

Da segunda vez que lidamos com o mesmo material, se pegarmos esse caminho antigo, não mais teremos esse desconhecido dentro de nós para servir de referência, restam apenas truques, estereótipos que podem ser filosóficos, morais ou técnicos. Veja, não é uma questão ética. Não estou falando sobre os "grandes valores". Pesquisar a si próprio é simplesmente o certo em nossa profissão, nosso primeiro dever. Você pode chamá-lo de ético, mas pessoalmente prefiro tratá-lo como parte da técnica porque assim não adquire o sentido de piegas ou hipócrita.

A terceira coisa que se pode considerar "ética" é o problema de processo e resultado. Quando trabalho, mesmo durante um curso ou quando estou dirigindo, o que digo não é nunca uma verdade objetiva. Tudo o que digo são estímulos que dão ao ator uma chance de ser criativo. Digo, "fixe a sua atenção nisto", procure este processo solene e reconhecível. Você não deve pensar no resultado. Mas, ao mesmo tempo, você não pode ignorar o resultado porque afinal, do ponto de vista objetivo, o fator de decisão na arte é o resultado. É assim que funciona. Mas para obter o resultado, e este é o paradoxo, você não deve procurar por ele. Se você o procurar, você irá bloquear o processo criativo natural. Ao buscar, apenas o cérebro trabalha. A mente impõe soluções que já conhece e você começa a fazer malabarismo com coisas conhecidas. Por isso devemos buscar sem fixar a nossa atenção no resultado. O que procuramos?

Quais, por exemplo, são as minhas associações, as minhas memórias-chaves – reconhecendo-as não em pensamento mas através dos impulsos do meu corpo; tornar-se consciente delas, dominando-as e organizando-as, e descobrindo se elas estão mais fortes agora do que antes de serem estruturadas. Elas nos revelam mais ou menos? Se menos, então não as estruturamos bem.

Não se deve pensar no resultado, e o resultado virá. Chegará um momento em que a luta pelo resultado será totalmente consciente e inevitável, engajando todo o nosso maquinário mental. O único problema é quando.

É o momento em que o nosso material criativo vivo estará presente concretamente. A essa altura, pode-se usar a mente para estruturar as associações e estudar a relação com a plateia. Coisas que antes eram proibidas são inevitáveis aqui. E, naturalmente, há variações individuais. Existe a possibilidade de que alguém comece a peça com a mente, depois a abandone por algum tempo retomando-a mais tarde. Se for o seu caso, continue não pensando no resultado, mas no processo de reconhecer o material vivo.

Outro problema dito "ético". Se alguém formula o que estou prestes a formular, pensa-se nisso do ponto de vista ético; mas encontrei em sua base um problema completamente objetivo e técnico. O princípio é que o ator, para se realizar, não deve trabalhar para si próprio. Embrenhando-se na sua relação com os outros, estudando os elementos do contato, o ator descobrirá o que está dentro dele. Ele deve se entregar totalmente.

Mas há um problema. O ator tem duas possibilidades. Ou (1) ele atua para o público, o que é completamente natural se pensarmos na função do teatro, que o conduz a uma espécie de namorico, o que significa que ele está interpretando para si próprio, para a satisfação de ser aceito, amado, afirmado, e o resultado é o narcisismo; ou (2) ele trabalha diretamente para si. Isso significa que ele observa seus movimentos, pesquisa a riqueza de seus estados psíquicos, e este é o caminho mais curto para a hipocrisia e a histeria. Por que hipocrisia? Porque quaisquer estados psíquicos observados já não são mais vívidos, já que emoção observada não é mais emoção. E sempre existe uma pressão para se produzirem grandes emoções. Mas as emoções não dependem da nossa vontade. Começamos a imitar emoções dentro de nós, e isso é pura hipocrisia. Então o ator procura por algo concreto dentro de si, e a coisa mais fácil é a histeria. Ele se esconde dentro de reações histéricas: improvisações disformes com gestos e gritos. Isso também é narcisismo. Mas se atuar não se destina ao público nem a si mesmo, o que sobra?

A resposta é difícil. De início, é preciso encontrar aquelas cenas que dão ao ator a possibilidade de investigar a sua relação com os outros. Ele pesquisa os elementos de contato no corpo. Concretamente procura aquelas memórias e associações que condicionaram decisivamente a forma de contato. Ele deve se entregar totalmente a essa pesquisa. Nesse sentido, é como o amor autêntico, profundo. Mas não há nenhuma resposta para a pergunta "amar a quem?" Nem a Deus, que não funciona mais para a nossa geração. E nem a natureza ou o panteísmo por se tratar de vagos mistérios. O homem sempre precisa de outro ser humano que possa realizá-lo e entendê-lo absolutamente. Mas isso é como amar o Absoluto ou o Ideal, amar a alguém que te entende mas que você nunca conheceu.

Alguém por quem você está procurando. Não há uma única e simples resposta.

Uma coisa é clara: o ator deve se entregar e não interpretar para si mesmo nem para o espectador. A sua pesquisa deve acontecer de *dentro para fora* dele, mas não *para o que está* do lado de fora.

Quando o ator começa a trabalhar por meio do contato, quando ele começa a viver em relação a alguém, não seu parceiro de cena mas o parceiro da sua própria biografia, quando ele começa a se embrenhar por um estudo dos impulsos do seu corpo, da relação deste contato ou deste processo de troca, nesses momentos acontece sempre um renascimento no ator. Posteriormente ele começa a usar outros atores como telas para o seu parceiro de vida, ele começa a projetar coisas nos personagens da peça. E esse é o seu segundo renascimento.

Finalmente o ator descobre aquilo que chamo de "parceiro seguro", este ser especial diante do qual ele faz tudo, diante do qual ele interpreta com outros personagens e a quem ele revela seus problemas e experiências mais pessoais. Este ser humano, este "parceiro seguro", não pode ser definido. Mas no momento em que o ator descobre seu "parceiro seguro" ocorre um terceiro e mais forte renascimento, uma modificação visível no comportamento do ator. É durante esse terceiro renascimento que o ator encontra soluções para os problemas mais difíceis: como criar enquanto se é controlado por outros, como criar sem a segurança da criação, como encontrar uma segurança que é inevitável se quisermos *nos* exprimir apesar do fato de o teatro ser uma criação *coletiva* na qual somos controlados por muitas pessoas e trabalhamos durante horas que nos são impostas.

Não é necessário definir esse "parceiro seguro" para o ator, deve-se apenas dizer "você deve se entregar absolutamente" e muitos atores entendem. Cada ator tem a sua chance de fazer essa descoberta, e é uma chance completamente diferente para cada um. Esse terceiro renascimento não é nem para si mesmo nem para o espectador. É mais paradoxal. Ele dá ao ator uma grande variedade de possibilidades. Pode-se pensar nisso como ética, mas realmente é técnica – apesar do fato de ser também misterioso.

SCHECHNER — *Duas perguntas relacionadas. Várias vezes você falou aos estudantes, particularmente durante os exercises plastiques (que descreverei depois), para " transcenderem a si próprios", "terem coragem", "irem além". E você também disse que há que se resignar a "não fazer". Primeira pergunta: Qual é a relação entre transcender-se e resignar-se? Segunda pergunta (e pergunto-as em conjunto porque sinto que estão relacionadas, embora eu não saiba por quê): Várias vezes quando trabalhávamos com cenas de Shakespeare você disse: "não interpretem o texto, você não é Julieta, você não escreveu o texto". O que você quis dizer?*

GROTOWSKI — Sem dúvida as suas perguntas estão relacionadas, suas premissas são bastante precisas. Mas é muito difícil explicar. Sei qual é a relação, mas é difícil para mim expressá-la em termos lógicos. Aceito isto. Em certos casos, a lógica tradicional não funciona. Houve um período durante a minha carreira em que eu quis encontrar explicação lógica para tudo. Fiz fórmulas abstratas o bastante para abranger dois processos divergentes. Mas essas fórmulas abstratas não eram verdadeiras. Fiz frases bonitas que davam a impressão de que tudo era lógico. Isso era trapaça e decidi: nunca mais. Quando não sei por que, não tento inventar fórmulas. Mas muitas vezes é uma questão de sistemas lógicos diferentes. Na vida temos tanto a lógica formal como a paradoxal. O sistema lógico paradoxal é estranho à nossa civilização, mas bastante comum ao pensamento oriental ou medieval. Será difícil para mim explicar a relação que você presentiu nas suas perguntas, mas penso que posso explicar as consequências dessa relação.

Quando eu digo "ultrapassa você mesmo", estou pedindo um esforço insuportável. Cada um é obrigado a não parar, apesar da fadiga, e a fazer coisas que, bem sabemos, não somos capazes de fazer. Isto significa que cada um é obrigado também a ser corajoso. Aonde isso nos leva? Há certos pontos da fadiga que quebram o controle da mente, um controle que nos bloqueia. Quando nos damos conta de que a coragem faz coisas impossíveis, descobrimos que o nosso corpo não nos bloqueia. Fazemos o impossível e a divisão, dentro de nós, entre concepção e habilidade do corpo desaparece. Essa atitude, essa determinação, é um treinamento em como ultrapassar nossos limites. Não os limites da nossa natureza, mas aqueles do nosso desconforto. São os limites que nos impomos que bloqueiam o processo criativo, porque a criatividade nunca é cômoda. Se começarmos realmente a trabalhar com associações durante os *exercícios plásticos*, transformando os movimentos do corpo em um ciclo de impulsos pessoais, nesse momento devemos prolongar a nossa determinação e não procurar o fácil. Podemos "representá-lo" num mau sentido, calculando um movimento, uma olhada e os pensamentos. Isto é artificial.

O que irá desbloquear as possibilidades naturais e integrais? Agir, isto é, reagir, não para conduzir o processo, mas para relacioná-lo com experiências pessoais e para ser conduzido. O processo deve nos levar. Nesses momentos é preciso ser internamente passivo e externamente ativo. A fórmula de se resignar a "não fazer" é um estímulo. Mas se o ator diz: agora devo decidir encontrar minhas experiências e minhas associações íntimas, devo encontrar o meu "parceiro seguro", ele será muito ativo, mas ele vai se parecer com alguém que confessa que já escreveu tudo em orações bonitas. Ele confessa, mas isso não significa nada. No entanto, se ele se resigna a "não fazer" esta coisa difícil e se conecta a coisas que são realmente pessoais e as externaliza, ele encontrará uma verdade muito difícil. Essa passividade interna dá ao ator a chance de se entregar. Se começar a conduzir o trabalho cedo demais, então o processo é bloqueado.

SCHECHNER — *Então foi por isso que você disse "não interpretem o texto". Ainda não era a hora.*

GROTOWSKI — Sim. Se o ator quiser interpretar o texto, ele está fazendo o que é mais fácil. O texto foi escrito, ele o diz com sentimento e se liberta da obrigação de fazer algo por conta própria. Mas se, como fizemos durante os últimos dias de curso, ele trabalha com uma partitura silenciosa, dizendo o texto apenas em pensamento, ele desmascara essa falta de ação e reação pessoal. Então o ator é obrigado a se referir a ele mesmo, dentro de seu próprio contexto, e encontrar a sua própria linha de impulsos. Pode-se não dizer o texto de jeito nenhum, ou pode-se ainda "recitá-lo" como uma citação. O ator pensa que está citando, mas ele encontra o ciclo de pensamento que é revelado nas palavras. Há muitas possibilidades. Na cena de assassinato de Desdêmona que trabalhamos no curso, seu texto funcionou como um jogo de amor erótico. Aquelas palavras viraram as da atriz, não importa que ela não as tenha escrito. O problema é sempre o mesmo: pare de trapacear e encontre os impulsos autênticos. O objetivo é descobrir um encontro entre o texto e o ator.

HOFFMAN — *Quando os estudantes estavam fazendo trabalho individual você exigiu silêncio absoluto. Isto foi difícil de conseguir porque vai contra a nossa tradição, onde somos todos "colaboradores solidários" replicando com "amor" ao nosso colega ator. Algumas palavras sobre isso.*

GROTOWSKI — Falta de tato é a minha especialidade. Neste país, observei certa cordialidade externa que é parte de sua máscara diária. As pessoas são muito "amistosas", mas é terrivelmente difícil para elas fazer contato autêntico, basicamente elas são muito solitárias. Se nos fraternizamos muito facilmente, sem etiqueta ou cerimônia, o contato natural é impossível. Se você é sincero com o outro, ele trata isso como parte da máscara diária.

Percebo que as pessoas aqui funcionam e se comportam como instrumentos ou objetos. Por exemplo, e isto tem me acontecido frequentemente, sou convidado para sair com pessoas que não são minhas amigas. Depois de algumas bebidas elas começam histericamente a se confessar e me põem na posição de um juiz. É um papel que me é imposto, como se eu fosse uma cadeira onde se deve sentar. Sou tanto juiz quanto um consumidor que entra numa loja: em essência, a loja não está lá para ele, ele existe para a loja.

Há qualidades de comportamento em cada país que se devem romper para poder criar. Criatividade não significa usar nossas máscaras diárias, mas sim criar situações excepcionais em que as nossas máscaras diárias não funcionem. O ator, por exemplo. Ele trabalha diante de outros, ele deve confessar suas motivações mais pessoais, deve exprimir coisas que sempre oculta. Ele deve fazer isso conscientemente, de um modo estruturado, porque uma confissão inarticulada não é confissão nenhuma. O que mais o bloqueia são seus colegas atores e o diretor. Se escutar as reações dos outros, ele vai se fechar. Ele se pergunta se sua confissão é engraçada. Ele pensa que vira objeto de discussão pelas costas, e não pode se revelar. Cada ator que privadamente discute as associações íntimas de outro ator sabe que, quando ele exprimir suas próprias motivações pessoais, também será objeto das piadas de alguém. Assim sendo, há que se impor aos atores e ao diretor uma obrigação rígida de serem discretos. Não é um problema ético, mas uma obrigação profissional – como aquelas que impomos a médicos e advogados.

Silêncio é outra coisa. O ator sempre é tentado pelo *publicotropismo*. Isto bloqueia os processos profundos e resulta naquele flerte sobre o qual falei antes. Por exemplo, um ator faz algo que se pode achar engraçado no sentido positivo, seus colegas riem. Então ele começa a forçar para fazê-los rir mais. E o que foi no início uma reação natural, se torna artificial.

Também há o problema da passividade criativa. É difícil expressar, mas o ator deve começar não fazendo nada. Silêncio. Completo silêncio. Isto inclui seus pensamentos. O silêncio externo funciona como um estímulo. Se houver silêncio absoluto e se, durante vários momentos, o ator não fizer absolutamente nada, esse silêncio interno começa e direciona toda sua natureza em direção às suas fontes.

SCHECHNER — *Agora eu gostaria de ir para uma área afim. Grande parte do trabalho desenvolvido neste curso, e acredito que também na sua companhia, está voltada para os* exercises plastiques. *Não quero traduzir esse termo porque o trabalho não é exatamente o que entendemos em inglês como "movimento de corpo". Os seus exercícios são psicofísicos, há uma unidade absoluta entre o psíquico e o físico, as associações do corpo são também as associações dos sentimentos. Como você desenvolveu esses exercícios e como realmente funcionam no treinamento e na* mise en scène*?*

GROTOWSKI — Todos os exercícios de movimento tiveram, no início, uma função completamente diferente. Seu desenvolvimento é o resultado de muita experimentação. Por exemplo, começamos fazendo ioga dirigida à concentração absoluta. É verdade, perguntamos, que a ioga pode dar o poder de concentração aos atores? Observamos que apesar de todas as nossas esperanças o contrário aconteceu. Houve certa concentração, mas era introvertida. Esta concentração destrói toda a expressão; é um sono interno, um equilíbrio inexpressivo: um grande descanso que acaba com todas as ações. Isso deveria ser óbvio porque o objetivo da ioga é parar três processos: pensamento, respiração e ejaculação. Isso significa que todos os processos da vida são parados e se encontra a plenitude e a realização em uma morte consciente, autonomia encerrada em nosso âmago. Não condeno, mas não é para atores.

Mas também observamos que certas posições de ioga ajudam muito as reações naturais da coluna vertebral, ajudam o corpo a adquirir segurança e se adaptar naturalmente ao espaço. Então, por que se livrar delas? Apenas altere todas as suas correntes. Começamos pesquisar, a procurar diferentes tipos de contato nesses exercícios. Como podemos transformar os elementos físicos em elementos de contato humano? Atuando com o parceiro. Um diálogo vivo com o corpo, com o companheiro que evocamos na nossa imaginação, ou possivelmente entre as partes do corpo cujas mãos dialogam com as pernas sem expressar este diálogo em palavras ou pensamento. Essas posições quase paradoxais ultrapassam os limites do naturalismo.

Também começamos a trabalhar com o sistema Delsarte, pelo qual eu tinha muito interesse. Segundo a tese de Delsarte, há reações introvertidas e extrovertidas no contato humano. Ao mesmo tempo isso me parecia muito estereotipado, muito engraçado como treinamento de ator, mas parecia haver algo ali que valia a pena investigar. Começamos por aqueles elementos que não considerávamos estereotipados. Posteriormente tivemos de encontrar novos elementos próprios para realizar o objetivo do nosso programa. Então a personalidade do ator, trabalhando como instrutor, tornou-se instrumental. Os exercícios físicos foram amplamente desenvolvidos pelos atores. Eu apenas fazia as perguntas, os atores pesquisavam. Uma pergunta foi seguida por outra. Alguns exercícios foram condicionados por uma atriz que teve imensa dificuldade com eles, razão pela qual a transformei em instrutora. Ela era ambiciosa e agora é uma grande mestra desses exercícios, mas nós pesquisamos juntos.

Mais tarde descobrimos que, se os exercícios forem tratados como puramente físicos, se vai desenvolver uma hipocrisia emotiva; belos gestos e emoções em uma dança de fadas. Portanto desistimos e começamos a procurar por justificativas pessoais em pequenos detalhes. Interpretando com colegas com um senso de surpresa, de inesperado (justificativas verdadeiras mas que são inesperadas), como lutar, como fazer gestos indelicados, como parodiar a si próprio e assim por diante. Naquele momento, os exercícios ganharam vida.

Com esses exercícios buscávamos uma conjunção entre a estrutura de um elemento e as associações que a transformam no estilo particular de cada ator. Como se pode conservar os elementos objetivos e ainda ir além deles em direção a um trabalho puramente subjetivo? Esta é a contradição da atuação. É o âmago do treinamento.

Existem diferentes tipos de exercícios. O programa está sempre aberto. Quando trabalhamos em um espetáculo, cuidamos para que certos exercícios não se tornem estereotipados. Mas para certas peças, certas cenas, a gente acaba realizando exercícios especiais. Às vezes fica alguma coisa deles no programa básico.

Houve períodos de até oito meses em que não fizemos nenhum exercício. Nós nos demos conta de que fazíamos os exercícios somente por fazer, então os abandonamos. Os atores começaram a se aproximar da perfeição, realizaram coisas impossíveis. É como o tigre que persegue o próprio rabo. Naquele ponto paramos os exercícios durante oito meses. Quando os retomamos, estavam completamente diferentes. O corpo desenvolveu novas resistências, as pessoas eram as mesmas, mas tinham mudado. E prosseguimos com muito mais personalização.

DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS

Jerzy Grotowski escreveu este texto para uso interno do Teatro Laboratório, e especialmente para aqueles atores submetidos a um período probatório antes de serem aceitos na companhia de artistas, para familiarizá-los com os princípios básicos que inspiram o trabalho. Tradução: Maja Buszewicz e Judy Barba.

I

O ritmo de vida na civilização moderna é caracterizado pela urgência, tensão, uma sensação de julgamento, o desejo de ocultar nossas motivações pessoais e a pretensão de assumir vários papéis e máscaras durante a vida (máscaras diferentes na nossa família, no trabalho, entre amigos ou na vida comunitária etc.). Nós gostamos de ser "científicos", querendo dizer com isso discursivos e cerebrais, já que esta atitude é ditada pelo curso da civilização. Mas também queremos homenagear nosso lado biológico, o que poderíamos chamar de prazeres fisiológicos. Não queremos estar restritos nessa esfera. Por isso, jogamos um jogo duplo de intelecto e instinto, pensamento e emoção; tentamos nos dividir artificialmente em corpo e alma.

Quando tentamos nos liberar de tudo começamos a gritar e bater, a ter convulsões ao ritmo da música. Em nossa busca por liberação atingimos um caos biológico. Sofremos principalmente por uma falta de totalidade, nos jogando fora, desperdiçando-nos.

O teatro, por meio da técnica do ator, arte na qual o organismo vivo batalha por motivações mais nobres, fornece uma oportunidade para o que pode ser chamado de integração, o descarte das máscaras, a revelação da verdadeira substância: uma totalidade de reações físicas e mentais. Essa oportunidade deve ser tratada de maneira disciplinada, com plena consciência das responsabilidades que ela implica. Aqui podemos ver a função terapêutica do teatro para as pessoas da civilização dos dias atuais. É verdade que o ator realiza esse ato, mas só pode fazê-lo por meio de um encontro com o espectador – intimamente, visivelmente e não se escondendo atrás de um *cameraman*, uma camareira, um cenógrafo ou um maquiador –, em confrontação direta com ele, e de algum modo "no lugar" dele. O ato do intérprete, descartando meias medidas, se revelando, se abrindo, emergindo de si ao invés de se fechar, é um convite ao espectador. Esse ato pode ser comparado ao ato de amor mais profundamente arraigado e genuíno entre dois seres humanos. Isso é apenas uma comparação, uma vez que só podemos nos referir a esse "emergir de si mesmo" por meio de analogias. A esse ato, paradoxal e fronteiriço, chamamos de ato total. Em nossa opinião ele resume a maior vocação do ator.

II

Por que sacrificamos tanta energia pela nossa arte? Não para ensinar os outros, mas para aprender com eles o que a nossa existência, o nosso organismo, a nossa experiência pessoal e única têm a nos oferecer; aprender a destruir as barreiras que nos cercam e a nos libertar dos freios que nos retêm, das mentiras sobre nós mesmos que fabricamos diariamente para nós e para outros; aprender a destruir as limitações causadas por nossa ignorância e falta de coragem; em resumo, para preencher o vazio em nós: nos realizarmos. A arte não é nem um estado da alma (no sentido de algum momento extraordinário e imprevisível de inspiração) nem um estado do homem (no sentido de uma profissão ou função social). A arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos permite emergir da escuridão em direção a uma grande chama de luz.

Lutamos então para descobrir, para experimentar a verdade sobre nós mesmos, arrancar as máscaras atrás das quais nos ocultamos diariamente. Vemos o teatro – especialmente no seu aspecto palpável, carnal – como um lugar de provocação, um desafio que o ator propõe a si mesmo e, indiretamente, também a outras pessoas. O teatro só tem significado se ele nos permitir transcender nossa visão estereotipada, nossos sentimentos convencionais e costumes, os nossos padrões de julgamento – não pela simples razão de fazê-lo, mas para que possamos experimentar o que é verdadeiro e, tendo já abandonado todas as fugas diárias e pretensões, num estado de completo desamparo, nos desvelar, nos entregar e nos descobrir. Desse modo, por meio do choque, pelo tremor que causa deixarmos as nossas máscaras diárias e nossos maneirismos, somos capazes, sem esconder nada, de nos confiar a algo que não podemos nomear, mas onde vivem Eros e Caritas.

III

A arte não pode estar atrelada às leis da moral comum nem a nenhum catecismo. O ator, ao menos em parte, é o criador, o modelo e a criação em um só indivíduo. Ele deve ter pudor, para que não seja atraído pelo exibicionismo. Ele deve ter coragem, mas não simplesmente a coragem de se expor – uma coragem passiva, poderíamos dizer: a coragem dos indefesos, a coragem de revelar-se. Nem aquilo que toca a esfera interior nem o profundo desnudar-se de si devem ser considerados um mal, uma vez que, tanto no processo de preparação como na montagem final, eles produzem um ato de criação. Se não aparecerem facilmente e se não forem sinais de afloramento, mas de domínio ou maestria, então serão criativos: nos revelam e purificam enquanto *transcendemos a nós mesmos*. De fato, eles nos aperfeiçoam.

Por essas razões, o trabalho do ator, quando desenvolvido por meio de processos interiores, deve ser protegido de observações incidentais, indiscrições, indiferenças, piadas ou comentários estéreis. O domínio pessoal, tanto espiritual quanto físico, não deve ser "atropelado" pela trivialidade, pela sordidez da vida ou pela falta de tato para com os outros e para consigo mesmo; pelo menos não no lugar de trabalho ou em qualquer lugar relacionado a ele. Esse postulado soa como uma ordem moral abstrata. Mas não é. Envolve a essência da vocação do ator. Essa vocação é realizada por meio da carnalidade. O ator não deve *ilustrar* mas *realizar* um "ato da alma", utilizando o seu próprio organismo. Desse modo, ele se depara com alternativas extremas: ele pode vender, desonrar seu verdadeiro ser "encarnado", fazendo de si um objeto de prostituição artística; ou ele pode se doar, santificar o seu verdadeiro ser "encarnado".

IV

Um ator só pode ser guiado e inspirado por alguém que é sincero em sua atividade criativa. O diretor, guiando e inspirando o ator, deve se permitir ao mesmo tempo ser guiado e inspirado por ele. É uma questão de liberdade, parceria, e isso não implica falta de disciplina e sim um respeito à autonomia do outro. O respeito à autonomia do ator não significa a ausência de leis, de exigências, discussões intermináveis ou a substituição da ação por fluxos contínuos de palavras. Ao contrário, o respeito pela autonomia significa enormes exigências, a expectativa de um esforço criativo máximo e de uma grande revelação pessoal. Nessa perspectiva, a liberdade do ator só pode nascer na plenitude de uma autoliderança. Sem ela, tudo vira imposição, ditadura e adestramento superficial.

V

Um ato de criação não tem nada a ver com o conforto externo ou com a civilidade humana convencional, ou seja, com as condições de trabalho nas quais todos estão contentes. Exige um máximo de silêncio e um mínimo de palavras. Neste tipo de criatividade discutimos por meio de propostas, de ações e de organismos vivos, não por explicações. Quando finalmente nos encontramos no rastro de algo difícil e muitas vezes quase intangível, não temos o direito de perdê-lo por frivolidade e descuido. Por isso, até durante os intervalos depois dos quais continuaremos com o processo criativo, somos obrigados a observar certa discrição natural em nosso comportamento e até em nossas relações privadas. Isto se aplica ao nosso próprio trabalho tanto quanto ao trabalho dos nossos colegas. Não devemos interromper e desorganizar o trabalho porque temos urgências com nossos próprios assuntos, não devemos espreitar, comentar ou fazer piadas confidencialmente. Em todo caso, as ideias particulares de divertimento não têm lugar na vocação do ator. Na nossa abordagem de tarefas criativas, mesmo que o tema seja um jogo, devemos estar em um estado de prontidão, pode-se até dizer de "solenidade". A nossa terminologia de trabalho que serve de estímulo não deve ser dissociada do trabalho e usada em um contexto privado. A terminologia de trabalho deve se associar apenas àquilo a que se destina.

Um ato criativo dessa qualidade é executado em grupo e, por isso, dentro de certos limites devemos conter o nosso egoísmo criativo. Um ator não tem o direito de moldar o seu parceiro para fornecer possibilidades ao seu próprio desempenho. Nem tem o direito de corrigir o seu parceiro, a menos que autorizado pelo líder do trabalho. Elementos íntimos ou drásticos no trabalho de outros são intocáveis, e não devem ser comentados nem mesmo na sua ausência. Conflitos privados, disputas, sentimentos e animosidades são inevitáveis em qualquer grupo humano. É nosso dever, por respeito à criação, mantê-los sob controle, já que eles poderiam deformar e fazer afundar o processo de trabalho. Somos obrigados a nos abrir até mesmo em relação a um inimigo.

VI

Já foi mencionado várias vezes, mas nunca é demais realçar e explicar o fato de que nunca devemos explorar privadamente nada ligado ao ato criativo, ou seja: locação, figurinos, adereços de cena, um elemento da partitura de ações, uma trilha sonora ou falas do texto. Essa regra se aplica ao menor detalhe, e não pode haver nenhuma exceção. Não fizemos essa regra simplesmente para homenagear uma devoção artística especial. Não estamos interessados em grandeza e palavras nobres, mas nossa consciência e experiência nos dizem que a falta de adesão estrita a tais regras faz com que a partitura do ator fique privada de suas motivações psíquicas e de seu "esplendor".

VII

A ordem e a harmonia no trabalho de cada ator são condições essenciais sem as quais um ato criativo não pode se realizar. Aqui exigimos coerência. Exigimos isso dos atores que vêm ao teatro conscientemente para se provar em algo extremo, uma espécie de desafio buscando uma resposta total de cada um de nós. Eles vêm para se testar em algo muito definido que vai além do significado de "teatro", e é mais como um ato de viver ou um modo de vida. Provavelmente isto soará bastante vago. Se tentarmos explicá-lo teoricamente, podemos dizer que o teatro e a atuação para nós são uma espécie de veículo que nos permite emergir de nós mesmos, realizar-nos. Poderíamos nos aprofundar nisso, mas qualquer um que permaneça aqui além do período probatório se conscientiza de que o que estamos dizendo pode ser atingido menos por palavras grandiosas do que pelos detalhes, pelas exigências e pelos rigores do trabalho em todos os seus elementos. Aquele que altera os elementos básicos, quem por exemplo não respeita a sua própria partitura nem a partitura dos demais, destruindo sua estrutura com fingimentos ou reproduções automáticas, é o mesmo que abala as motivações superiores e indefiníveis de nossa atividade comum. Detalhes aparentemente pequenos formam o pano de fundo contra o qual questões fundamentais são decididas, como o dever de anotar elementos descobertos no decorrer do trabalho. Não devemos confiar na nossa memória, a menos que sintamos que a espontaneidade do nosso trabalho está sendo ameaçada, e mesmo assim devemos guardar um registro parcial. Isso é uma regra tão básica como é a estrita pontualidade, a memorização minuciosa do texto etc. Qualquer forma de engodo no trabalho é completamente inadmissível. Contudo, às vezes acontece de um ator ter de atravessar uma cena somente para esboçá-la, para verificar a sua organização e os elementos das ações de seus parceiros. Mas mesmo assim ele deve seguir as ações cuidadosamente, avaliando-se em relação a eles, para compreender as suas motivações. Essa é a diferença entre esboço e engodo.

Um ator deve estar sempre pronto para se juntar ao ato criativo no momento exato determinado pelo grupo. Nesse aspecto a sua saúde, a condição física e todos os seus assuntos particulares deixam de ser somente de seu interesse. Um ato criativo de tal qualidade floresce apenas se for nutrido pelo organismo vivo. Por isso, cuidados diários devem preparar o nosso corpo para lidar com as mais duras tarefas.

Não devemos dormir pouco por motivo de entretenimento pessoal e depois ir trabalhar cansados ou de ressaca. Não devemos ir para o trabalho incapazes de nos concentrar. A regra aqui não é somente a presença obrigatória no ambiente de trabalho, mas a prontidão física para criar.

VIII

A criatividade, especialmente no que se se refere à atuação, é sinceridade ilimitada, ainda que disciplinada: ou seja, articulada através de signos. Por isso, o criador não deve encontrar nenhuma barreira em seu material. E como o material do ator é o seu próprio organismo, este deve ser treinado para obedecer, ser flexível, responder passivamente a impulsos psíquicos como se ele não existisse durante o momento da criação, quero dizer, ele não deve oferecer nenhuma resistência. A espontaneidade e a disciplina são os aspectos básicos do trabalho de um ator e isso exige uma chave metódica.

Antes que um homem decida fazer algo, ele deve primeiramente providenciar um ponto de referência e então agir adequadamente e de maneira coerente. Esse ponto da referência deve ser claro para ele já que é o resultado de convicções naturais, observações prévias e experiências de vida. As bases fundamentais desse método constituem esse ponto de orientação para a nossa companhia de artistas. Nosso instituto está disposto a examinar as consequências deste ponto de orientação. Por isso, ninguém que vem e fica aqui pode alegar falta de conhecimento do programa metódico da companhia. Qualquer um que venha trabalhar aqui e depois queira manter distância (no que se refere à consciência criativa) demonstra uma maneira errada de zelar por sua individualidade. O significado etimológico de "individualidade" é "indivisibilidade", o que significa existir completamente em algo. A individualidade é o oposto do descomprometimento. Garantimos, portanto, que aqueles que vêm e ficam aqui descobrem no nosso método algo profundamente relacionado a eles, que se identifica com suas vidas e suas experiências. Desde que aceitem isso conscientemente, consideramos que cada um dos participantes se compromete a treinar criativamente e a tentar formar as variantes inseparáveis dele mesmo, e sua própria reorientação contempla riscos e pesquisas. O que aqui chamamos "o método" é exatamente o oposto de qualquer tipo de receita.

IX

O ponto principal é: um ator não deve tentar adquirir qualquer tipo de receita ou montar uma "caixa de truques". Aqui não é lugar para se colecionar todos os tipos de meios de expressão. A força da gravidade no nosso trabalho empurra o ator em direção a um amadurecimento interior que se exprime através de uma predisposição para romper barreiras, procurar por um "vértice", buscar a totalidade.

O primeiro dever do ator é compreender que ninguém aqui quer lhe *dar* nada; em vez disso, planejamos *tirar* muito dele, levar embora tudo aquilo a que, normalmente, ele está muito apegado: sua resistência, sua hesitação, sua inclinação a se esconder atrás de máscaras, sua falta de compromisso, os obstáculos que seu organismo coloca no caminho de seu ato criativo, seus hábitos e até as suas "boas maneiras".

X

Antes que um ator seja capaz de alcançar o *ato total* ele tem de cumprir certo número de exigências, algumas das quais são tão sutis, tão intangíveis, que é praticamente impossível defini-las em palavras. Só se tornam claras por meio de aplicação prática. É mais fácil, porém, definir condições nas quais um ato total não pode ser alcançado e quais ações do ator o tornam impossível.

Esse ato não pode existir se o ator estiver mais preocupado com o charme, com o sucesso pessoal, aplausos e salário do que com a criação, entendida em sua forma mais nobre. Ele não pode existir se o ator o condiciona ao tamanho do seu papel, a seu lugar na encenação, ao dia ou tipo de público. Não pode haver nenhum ato total se o ator, até mesmo longe do teatro, dissipar o seu impulso criativo e, como dissemos antes, sujá-lo, bloqueá-lo, principalmente através de compromissos incidentais de natureza duvidosa, ou pelo uso premeditado do ato criativo como um meio para avançar em sua própria carreira.

Impresso na Alpha Gráfica e Editora
SIG/SUL Quadra 06 – Lote 1.325
Brasília - DF
(61) 3344 2794 – 3341 2511